

سلسلة الفنون



صناعة التشويق في حرفة الكتابة للفيلم



مع السيناريو التطبيقي
عازف الكرياج

تأليف
دكتور مدكور ثابت





mohamed khatab

صناعة التشويق
في حرفة الكتابة للفيلم



الجهات المشاركة

جمعية الرعاية الشاملة المركبة
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة تنمية المحلية
وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

المشرف العام

د. ناصر الأنصاري

تصميم الغلاف

د. مدحت مشولي

الإشراف الطباعي

محمود عبد المجيد

الإشراف الفني

علي أبو الخير

ماجدة عبد العظيم

صبري عبد الواحد

صناعة التشويق في حرفة الكتابة للفيلم

تأليف
دكتور مدكور ثابت

مع السيناريو التطبيقي
عازف الكرياج



صناعة التشويق في حرفية الكتابة للفيلم

لوحة للفنان: عادل المصري

كإضافة جديدة لمكتبة الأسرة قدمنا على غلاف كل كتاب لوحة تشكيلية لفنان مصري معاصر من مختلف المدارس والأجيال وهذه اللوحات لا تعبر بالضرورة عن موضوع الكتاب.

وتتقدم مكتبة الأسرة بالشكر لقطاع الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة ومتحف الفن المصري الحديث على هذا التعاون.

ثابت ، مذكور .

صناعة التشويق في حرفية الكتابة للفيلم/

مذكور ثابت. - القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.

٤٧٢ ص : ٢٤ ملم.

تدملك ٣ - ٨٠٩ - ٤١٩ - ٩٧٧.

١- الأفلام السينمائية.

٢- الأفلام السينمائية

رقم الإيداع بدار الكتب ١٦٥٣٦ / ٢٠٠٧

I.S.B.N 977- 419-809- 3

ديوى ٧٩١، ٤٢٥٢

توطئة

تعتبر القراءة منذ فجر التاريخ أول وأهم أدوات المعرفة، وعنصرًا لا غنى عنه من عناصر بناء الحضارة، فمنذ نقش حكيم مصري قديم وصية لابنه على ورق البردى: «يا بني ضع قلبك وراء كتبك، واحببها كما تحب أمك. فليس هناك شيء تعلو منزلته على الكتب»، ومنذ أطلق د. طه حسين مقولته: «إن القراءة حق لكل إنسان، بل واجب محتوم على كل إنسان يريد أن يحيا حياة صالحة» ومنذ كتب العقاد جملة الأسرة: «إنما أهوى القراءة: لأن عندي حياة واحدة في هذه الدنيا، وحياة واحدة لا تكفيني»، ومنذ قررت السيدة الفاضلة سوزان مبارك تحويل الحلم إلى واقع مؤكد منذ ستة عشر عامًا: «إن الحق في المعرفة يتصدر أولويات العمل، ولا يقل عن الحقوق الصحية والاجتماعية»، ومسيرة القراءة للجميع تمضي بخطوات ثابتة وواسعة لتحقيق أهدافها فيلتف القراء حول أضخم مشروع نشر في الوطن العربي، ويطالبون خلال السنوات السابقة باستمراره طوال العام، وما هو المشروع بقرر الاستمرار طوال العام بعد انتهاء فترة العطلة الصيفية ليتحقق شعاره بالفعل.. القراءة للحياة.

لقد استطاعت مكتبة الأسرة خلال مسيرتها تمكين الشباب والمواطن من الاطلاع على الأعمال الأدبية والإبداعية والدينية والفكرية، التي شكلت وجدانه وحضارته، وعملت على إشاعة الأفكار التنويرية الحقيقية، التي عكست جهود

التنوير للشعب المصرى فى العصر الحديث، وحرصت على تقديم أحدث الإنجازات العلمية بنشر أحدث مؤلفات العلماء التى تواكب التطور العلمى والتكنولوجى فى العالم، وأقامت جسراً مع الحضارات الأخرى من خلال إعادة طبع كلاسيكيات ودرر العالم المترجمة، التى تعرض إنجازات الشعوب الأخرى فى المجالات الأدبية والفكرية والعلمية، وعملت على تأكيد الهوية القومية من خلال نشر التراث المستير العربى والإسلامى، الذى مثل نقطة انطلاق مضيئة فى مسيرة الإنسانية.

لقد أعادت مكتبة الأسرة للكتاب أهميته ومكانته كمصدر مهم وخالد من مصادر المعرفة، وأحدثت عبر عطائها المتميز وبنائها الدعوب الحقيقى صهوة ثقافية بالمجتمع المصرى تؤكد المؤشرات العامة والأرقام، التى يتم رصدها وتحليلها منذ بداية المشروع، فالأرقام تسجل ارتفاعاً ملحوظاً فى نصيب المواطن المصرى من القراءة، وإصدار ملايين النسخ من الكتب ونفادها الفورى من الأسواق، وازدياد العناوين المطروحة عاماً بعد عام.

لقد بلغت عناوين مكتبة الأسرة أكثر من ثلاثة آلاف وخمسمائة عنوان فيما يربو عن واحد وأربعين مليون نسخة، كنتاج فكرى وإبداعى لعدد من الكتاب والمترجمين والرسامين يزيد عن ألفى مبدع ومفكر.

وما زالت مكتبة الأسرة التى أصبح لها فى كل بيت ركن مميز تواصل تقديم إصداراتها للعام الرابع عشر على التوالى، كرافد رئيسى من روافد القراءة للجميع، وصرح شامخ فى المكتبة العربية، يفتح نوافذ جديدة كل يوم على آفاق تنشر الخير والمعرفة والجمال والحق والسلام.

مكتبة الأسرة

تقديم

بقدر ما تعد فنون السينما إحدى وسائل المتعة والترفيه فهي أيضاً أداة مهمة لتشكيل الوعي وتوجيه الرأي العام، كما أنها قد تحولت منذ عقود مضت من أداة للتعبير لتصبح واحدة من الصناعات المهمة ذات المردود الاقتصادي والتموي، فضلاً عن دورها الثقافي/ التثويري والمجتمعي والسياسي. ومن ثم تزايد الاهتمام بتلك الصناعة، وشهدت العديد من التطورات على المستويين التقني والتكنولوجي، لا سيما في ظل ثورة الاتصالات والمعلومات وغيرها من المتغيرات العالمية السريعة والمتلاحقة التي طالت كل شيء.

وفي هذا السياق يأتي كتاب للدكتور/ مذكور ثابت رئيس أكاديمية الفنون وأحد أعلام الإخراج والنقد السينمائي «صناعة التشويق في حرفة الكتابة للسينما».

يقع الكتاب في قسمين أحدهما نظري والآخر تطبيقي، ويضمهما إطار واحد هو بمثابة علاقة «تعليم وتعلم»، ينصب القسم الأول على تعليم حرفة تصنيع المؤثرات الدرامية في فن كتابة السيناريو، حيث يتناول العرض الدرامي باعتباره «لعبة» من حيث المشاهدة والتلقى وكيفية إجراء تلك اللعبة بحيث تدفع الجمهور لمشاهدة العرض عدة مرات رغم علمه «الحدوتة» مسبقاً، لافتاً إلى ضرورة التفرقة وعدم الخلط بين الحادثة الروائية والحدث الدرامي لتحقيق التأثير الدرامي، الذي يستلزم بدوره حرفة ومهارة في صياغة الإعداد مع عدم إغفال الجانب الفني (الدرامي) على حساب الوقائع أو الحوادث، ومشيراً في ذات الوقت إلى أهمية التعاون فيما بينهما حيث تعد «الحدوتة» هي الإطار، الذي

ندرك عن طريقه "الحدث الدرامي" وهي مادته في آن. فضلاً عن تناوله العديد من التأثيرات الدرامية الأخرى، التي تقضى بالمشاهد إلى نوع من المشاركة أو الممارسة الوجدانية والانفعالية والذهنية عبر ترقب الحدث وهو ما يجعله أكثر استمتاعاً بالعرض. ومن ثم يمكن القول إن المحك الذي يجب التوقف عنده بحق هو عملية التلقى في ذاتها باعتبارها المستهدف أولاً وأخيراً، وهو ما حدا بـ "سانتسيانا جورجي" إلى القول: "إن طريقة المعالجة لا الموضوع هي لب التراجيديا" وإن انطوى هذا القول على شيء من المبالغة، إلا أن إبداع الفيلم السينمائي يقدو من حيث معالجته الفنية تعاملًا مع لعبة فن التلقى الجماهيري ذاته تحتاج إلى قدر كبير من دقة الحس والتنظيم الشكلي خلال العملية الإبداعية ذاتها، ويمكن طرح العلاقة بين الفن واللعب في هذا السياق عبر جدلية الارتباط/ التفارق وليس التطابق.

وهكذا يذهب د . مذكور ثابت إلى ضرورة توافر نوع من التقنين اللازم لممارسة الإبداع الفني خاصة في ميدان "صناعة الدراما" مؤكداً على أن الإثبات التطبيقي . تدليلاً . أقوى من كل الاجتهادات والتفسيرات اللازمة لإثبات تلك الإمكانية الحرفية عند ممارسة الإبداع الدرامي، بل إثبات حتميتها التقنية تنظيراً، وهو ما فعله في القسم الثاني من الكتاب عبر تقديمه نموذجاً توضيحياً في كيفية صناعة المؤثرات الدرامية من خلال سيناريو وحوار لفيلم "عازف الكرياج" الذي استوحى قصته السينمائية عن قصة قصيرة بعنوان "ميناً" للكاتب جميل عطية . وينطوي هذا النموذج على تجربة عملية للتدرب الذهني على تلك الحرفية (عبر عنصرى المفاجأة الدرامية والمفارقة الدرامية، فضلاً عن العنصر الأكثر شمولية في التأثير الدرامي وهو عنصر "التشويق" الذي يشتمل على مجمل ألعاب التأثير الدرامي، والطرائق التي يتم بها عرض الموقف الروائي على المتفرج دون إغفال لمدى إمكانية ممارسة التقنين عبر العملية الإبداعية للفيلم السينمائي).

فالإبداع . كما يقول المؤلف . لا يتوقف عند مجرد التقنين رغم حتميته وضرورته، بل إن التجديد التجريبي لا بد أن يعنى كسرًا لتقنين سابق بإبداع جديد، وهو ما يعد في نفس الوقت إبداعاً لتقنين جديد يتسم بذاتية الفنان المبدع.

ونظراً لأهمية هذا الكتاب للمتخصصين والمهتمين بفن كتابة السيناريو والكتابة للسينما بوجه عام فقد حرصت "مكتبة الأسرة" على تقديمه لقرائها هذا العام في طبعته الأولى.

**لم تغيبني رئاستي
لأكاديمية الفنون
عن واجب المعلم**

**مقدمة بقلم
د. مذكور ثابت**

لم تغيبني رئاستي لأكاديمية الفنون عن واجب المعلم

بقلم: د. مذكور ثابت

واجهني

زميل صديق وهو يبدي حماسه للفكرة في سلسلة المشروع الذي بدأته خلال فترة رئاستي لأكاديمية الفنون، والذي حمل عنوان : "دراسات ومراجع"، إذ تسأل الصديق في حميمية: هل هناك ما يمنع "رئيس الأكاديمية" أن يطبق على نفسه

الواجب الذي أصبح مطلوباً من كل "أستاذ" فيما يتعلق بإصدار الكتب التي تتضمن مناهج المواد التي يتولى تدريسها في تخصصه..؟ ولأن هذه مهمة السلسلة الجديدة، لذا أعترف أن المواجهة الحميمة من الزميل قد نبهتني على ضرورة ألا يجرفني زحام الإدارة بعيداً عن عملي الأساسي (أستاذ بقسمي الإخراج والسيناريو في المعهد العالي للسينما بأكاديمية الفنون). ومن هنا عكفت على إعداد هذا الكتاب في حرفية كتابة السيناريو ، الذي ضمته مواد أقوم بتدريسها فعلاً، بحيث تشتمل على النماذج التطبيقية المختلفة، وفي أكثر من طبعة، وبهذا يكون عملي كأستاذ لم يغب عن ذهني، لأكمل ضمن النظرة الطموحة لانطلاقة التحديث التي رحنا نحققها في الأكاديمية. استثماراً للإنجازات والجهود الطويلة التي بذلها قبلنا د. فوري فهمي في الأكاديمية.

وكنا قد بدأنا سياسة جديدة في إصدارات الأكاديمية، بنشر كتاب الشاعر محمود نسيب المعنون بـ "هجرة الحداثة العربية"، كأول إصدار لسلسلة الرسائل، وقد ضمناه - لأول مرة - تفاصيل وقائع المناقشة، بل هي المنازلة الساخنة،

ليتحقق مبدؤنا بالأ نبقى شيئاً في "العمدة"، بل لا بد من الخروج كليةً إلى "النور". وفي استهلال مقدمتي لهذا الكتاب الأول كتبت أن في عملنا بالجامعات والأكاديميات، وعبر مختلف المعاهد والكليات، تبدأ المشكلة المؤلمة لبعضنا، بكون الصفة أكاديمي هي ذاتها "مهنتنا"، ويأن في أدائها الوظيفي ثمة فجوة هائلة، ينجزها - بجدارة - عدم الاشتباك الفاعل مع بنيات المجتمع والعالم، وبحققها عدم الاشتباك الحيوي مع أصوات المجتمع وشرائحه. وفي قمتها النخبة بكل هئاتها وتوجهاتها. كما تتجسد الفجوة اتساعاً كلما انعدم هذا الاشتباك مع ثقافة المجتمع وهمومه وأمانيه، حتى فيما لم يكن المجتمع يعرف أنها أمانيه، حيث من المفترض أن يكون البيان الوظيفي لعملنا: قرون استشعار، متحركة، وفاعلة، وحيوية، فالمؤكد أنه بدون كل مناحي هذا الاشتباك لا بد أن يخبو الوهج والطموح، ويتوارى أى مسعى حيوي مبدع، فيتقطع الإحباط في كل جنبات حياتنا، يكرسه التنامي المتعاطف لظاهرة الجامعيين والأكاديميين المتمترسين في هوقعة الموظف البليد، وعلى استحياء لا نستخدم هنا التعبير الشعبي الصارم: أكل العيش، لقسوته إذا ما تصدر الأولويات في حالتنا، مع أنه اللازم والطبيعي في بقية أمور الحياة والمجتمع.

وإذا ما كانت هذه قناعتنا، فلا يمكن الزعم أنها تشملنا كلها، لأن ذلك الكل يجمع في الوقت نفسه أولئك المستمرئين للتمدد في عالمهم الوظيفي المتكلس، جنباً إلى جنب مع مطلقى الوهج الذى هو الأصل والجوهر في العمل الأكاديمي، وإن كان بعض هؤلاء الأخيرين سرعان ما يسقطون في هوة الفجوة، عندما تعوزهم فاعلية الاشتباك الحيوي.

ذلك كله من شأنه أن يضع موضوع "الأكاديمية" ذاته تحت طائلة الاستشكال، خاصة عندما يأتى الموقف الأكاديمي مقروناً بالجمود تارة، وبلاستبدادية تارة أخرى، بما من شأنه أن يقود إلى كافة الاتهامات المنتقدة للأكاديمية، حيث تغدو الإشكالية الحقيقية بارزة فيما يحمله الموضوع الأكاديمي في الفن والفكر من تناقض أكيد بين: احتمالات للتجميد والتجمد - وهي دائماً مجرد احتمالات، ولكنها - مع الأسف - تظل قائمة ومترصة في أحيان كثيرة عبر تاريخ الفن - وبين: إمكانيات للتجديد والتجدد - هي الأصل في المنهج عند التمكن من جوهر

حقيقته- فالمؤكد أن 'الأكاديمية' سوف تندو جامدة - إن أجلا أو عاجلا - باعتبارها مواضعات فنية مقننة، فى مواجهة التطور الذى ينعكس دائما - بالضرورة- عبر تجدد فى الفكر والفن، ومن ثم فالمواضعات الفنية القديمة التى تكون الأكاديمية قد دأبت على تعليمها، لا بد أن تصبح متخلفة عن هذا الجديد، وحتى عندما يفرض هذا الجديد مواضعاته الفنية، فإنه سرعان ما يتحول كذلك- إن أجلا أو عاجلا، بحكم التطور- إلى أكاديمية جامدة تواجه بالجديد، وهكذا يفرض قانون التطور نفسه، فإذا ما تحولت الأكاديمية إلى جبهة قتال ضد الجديد، أصبحت معقلا للتجمد ما دامت لم تؤمن بالقانون الذى يساعدها على إفساح الطريق دائما لاحتمية الجديد ومواضعاته الجديدة التى ستتحول يوما إلى أكاديمية جامدة ولا شك.

هنا لا أخفى اننى كنت مهتما أصلا بالخوض فى هذه الإشكالية، حتى قبل أن اتوقع مسئوليتى عن مؤسسة - هى الأكبر- تحمل المسمى الإشكالى ذاته (أكاديمية) - وأعنى بذلك رئاستى لأكاديمية الفنون بمصر - بل إن لى مبحثا فى ذلك (ينظر كتاب: النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى، لكاتب هذه السطور، من إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٢) انتهيت فيه إلى صيغة 'الأكاديمية التجريبية' أو-كذلك- 'التجريبية الأكاديمية'، التى تستهدف الجوهر الإيجابى للأكاديمية، أى انطلاقها المتجدد أبدا، حتى إن الوقائع المحركة لذلك أصبحت مثارا لتفاعل معها...

وكنت يوم أن كلفنى وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى برئاسة أكاديمية الفنون (يوم ٢٠٠٤/٨/٨)، قد خرجت من لقائى به ونصب عيني ثمة مساران رئيسيان، هما: تحديث المناهج التعليمية للفن فى الأكاديمية، والاشتباك مع المجتمع ثقافة وإبداعا.

وبينما ظل يعتمل فى ذهنى ما دار فى لقاءى مع الوزير، رأيت أن تبدأ بقرآن نضع به توصيات لجان المناقشة بطبع الرسائل موضع التنفيذ، فتأخذ هذه الرسائل موقعها فى سياسة إصدارات الأكاديمية.

وفى الحقيقة .. كانت تدور فى ذهنى أيضاً عند إصدار هذا القرار، صورة "الشح" الذى أصبحت عليه توصيات الطبع فى لىالى إجازة الرسائل بالجامعات، والتي لم تعد تأتى إلا على سبيل الشاء الاحتفالى، دون أن تطبع أية رسالة منها، حتى صارت عرفاً ميتاً، سواء بسبب ما آلت إليه طبيعة الغالب من هذه الرسائل، أو بسبب التفاضى الذى يقابل به الجيد منها. أما من ناحيتنا - نحن المحملين "بعقدة" الاتهام بالأكاديمية - فقد أعلننا القرار بطبع الرسائل لتكون بمثابة منصة للتفاعل المعرفى مع المجتمع، بحيث يُعاد ضخ الجهد العلمى المنجز داخل الأكاديمية، ووضعه ضمن سياق حركة الفكر المصرى والعربى، وفى مرمى هذه الحيوية المنشودة، يأتى كذلك العرف الذى نسنه ضمن المنحى الجديد على الأكاديمية، بأن تُذَكِّل الرسالة المطبوعة بنص وقائع مناقشة الرسالة وسخوتها بالتفصيل لتكون متاحة للنشر، وبما يحقق فرصة فعلية للاشتباك، استهدافاً للتفاعل الذى نبغيه. واعتبرت ذلك نهجاً ومساراً جديدين بالأكاديمية، ليكون محتوى الإصدار المنشور قابلاً للرفض أو للتبني، وللحذف أو للإضافة، وللمديح أو للهجوم، عبر النقد والحوار والجدال والتحليل، إلى آخر صور التفاعل الحى، التى بدونها لا يكون إلا ذلك "الشح" .. وهو المساوى - عندنا - لفقدان الحياة .. أو ما يسمونه الموت السريرى.

وفى اتجاه الهدف نفسه جاءت فكرتنا بإصدار سلسلة "دفاتر الأكاديمية" التى سيتحمل المؤلف فى كل عدد منها مسئولية الطرح الذى يقدمه على سبيل الإسهام المباشر فى حركة الفكر والثقافة العربية، سواء بما يثيره من قضايا، أو بما يقدمه من أداء معرفى يراه لازماً للآخرين، ضمن كل ما انطلقت به سياسة إصداراتنا فى مسارى التحديث والاشتباك، بعد مرحلة من الجهد المتواصل لترجمة الثقافة الحديثة، قادماً باقتدار وتخطيط، واع رئيس الأكاديمية الأسبق د. هوزى فهمى، وهى التى شرعت على إثرها فى الدعوة إلى نهج جديد بأكاديمية الفنون، يمثل الإثمار، ويتبنى نشر المؤلفات العربية لأعضاء الأكاديمية، حتى انطلقنا نتبع سلسلة الرسائل بسلسلة "دراسات ومراجع" التى يتم خلالها توفير كتب الأساتذة لأول مرة فى تدريس المواد التى تقررها مناهج التحديث الجديدة، ثم بدأنا مشروعاً لإطلاق الرؤى الذاتية لأعضاء الأكاديمية، يستهدف الاشتباك مع رأى العام الثقافى للمجتمع، عبر سلسلة "دفاتر الأكاديمية" التى سيكون كل

إصدار منها حاملاً - بدءاً من عنوانه - المنحى الشخصى لمؤلفه (مثل : نظريتي، تجربتي، رؤيتي، مدخلي... إلخ).

وفى نفس الاتجاه، خططنا وأنجزنا البدايات لمجموعة أخرى من السلاسل، منها ما يحقق مشروعنا مع " التراث" وعلى رأس قائمته يأتى لأول مرة تحقيق المخطوطات التراثية أو دراستها مما يتعلق بمجالات التخصص فى أكاديمية الفنون، إضافة إلى سلسلة "نصوص" المعنية بالكشف عن نصوص السينما والمسرح والموسيقى وأى من الفنون ، خاصة ما يخدم منها أهداف إعادة التاريخ والبحث، وهو الهدف نفسه الذى فى ضوئه رحنا نستكمل مشروعنا الطموح "ملفات السينما" ضمن خطة أشمل لإعادة التاريخ فى الفنون خلال " ملفات الفنون" التى سيكون من بينها : " ملفات المسرح" و " ملفات الموسيقى" و "ملفات البالية"... إلخ ، وليكون كل ذلك سنداً مرجعياً للسلسلة الضخمة "موسوعات الأكاديمية"...

كذلك دشناً- ضمن هذه السياسة للإصدارات- سلسلة " المكتبة التأسيسية للمعهد العالى لفنون الطفل" ، حيث ما زال العمل الإنشائي يجرى فى المباني الضخمة اللازمة لمشروع المعهد، ولأن الفكرة فى هذا المشروع، هي فكرة رائدة، لذا يتوجب العمل للتأسيس المنهجي لها منذ الآن، دون انتظار للانتهاء من إنجاز بنيته التحتية، إذ كان د. فوزي فهمي، فى مرحلة الحلم بالمشروع، قد بدأ خطوة عملية إيجابية مبكرة، مع بداية التسعينيات من القرن الماضي، تمثلت فى تشكيل لجان اقتراح مناهج التدريس لمختلف الأقسام والتخصصات، وقد شرفني حينذاك بأن أتولى مهمة المقرر لهذه اللجان... وقد توالى السنوات فى انشغال كل أجهزة الأكاديمية وانغماس كل قياداتها الإدارية والمالية، فى العمل على متابعة المشروع الضخم لإنشاءات مباني الأكاديمية (١٩ هدناً) ، والتي مثلت الحلم الأكبر فى مشروع دهوزي فهمي، لكن دون أن تصل مداها حتى الآن، لذا رأيت أننا الآن يجب الا ننتظر.. بل يجب أن نبادر أولاً بتأسيس كل مستلزمات الإنتاج العقلي التي نملك إنجازها باعتبارنا إمكانية بشرية، هنؤلف الكتب اللازمة لمناهج التدريس، ونجمع الطاقات البشرية المتخصصة فى هذا المجال.. إلخ، حتى ينال تحقيق ذلك الوقت اللازم له، بما فى ذلك تجميع المواد المرجعية، وطباعة نماذج

المشروعات الإبداعية لمختلف التخصصات، والتي ستجسد المنطلق الحقيقي لممارسة العملية التعليمية على أساس منهجي، حتى لا نفاجأ عندما تنهي البنیان الخرساني، وتُستَوَرَد الماكينات والمعدات، أننا سنبدأ حينئذ التأسيس من الصفر.. لذا.. فقد بدأنا بالفعل مشروعنا "المكتبة التأسيسية للمعهد العالي لفنون الطفل" ليقدم إصداراته واحداً تلو الآخر، مع الدعوة إلى كل إسهام تأسيسي..

واندفعت الخطة بلا هوادة في كل هذه السلاسل الجديدة، وبينها كما ذكرنا سلسلة "دراسات ومراجع" لتكون مهمتها توفير الكتب المؤلفة من أساتذة مواد الفنون بمختلف معاهد الأكاديمية، بحيث يتضمن كل منها منهج تدريس إحدى المواد المقررة على طلبة الأكاديمية، ومن ثم كان قد أتى كتابي هذا ليندمج في تحقيق الهدف من السلسلة.. ولكي لا أنسى دورى بوصفى معلماً، بينما كانت تستغرقني أيامها إدارة النظرة الطموحة التي ظللنا نعيشها جميعاً في الأكاديمية.

و. مذكور ثابت

تقديم

تمهيد

يضم هذا الكتاب قسمين:

الأول نظري : ينصب على تعليم حرفية : تصنيع المؤثرات الدرامية في كتابة السيناريو (المفاجأة الدرامية - المفارقة الدرامية - التشويق الدرامي - الانقلاب الدرامي).

والثاني : تطبيقي، عبارة عن نص سيناريو وحوار لفيلم سينمائي بعنوان "صازف الكرياج" الذي كتبه المؤلف (د. مذكور ثابت)، وقصته السينمائية من تأليفه، إلا أنها مستوحاة عن قصة قصيرة بقلم الأديب الكبير جميل عطية إبراهيم تحمل اسم "ميناء". أما إطار العلاقة بين جزأى الكتاب فهو "تعليم وتعلم" جانب حرفي مهم في كتابة السيناريو، بحيث يأتي الجزء الأول شارحاً موضعاً وبالأمثلة التطبيقية كلما لزم الأمر، في حين يأتي الجزء الثاني ملقياً متعة "التعلم" على القارئ وحده، بحيث يستخلص ذات دروس القسم الأول في أثناء قراءته لنص السيناريو التطبيقي، فهو الذي سيبادر بالتطبيق على كل موقف، وهو الذي سيستمتع مع نفسه، في تحويل موقف "المفاجأة" الدرامية إلى "مفارقة درامية" مثلاً باستخدام ما تعلمه نظرياً في قدرته على "التلاعب" الحرفي في مادة الحوادث التي تتضمنها قصة السيناريو، حيث راعى المؤلف اختيار هذا النص تحديداً لتوافر هذه الإمكانيات التعليمية فيه، خاصة بسبب تكثيف "المؤثرات الدرامية" فيه وتلاحقها، وإغرائها للقارئ بالمشاركة التطبيقية بذهته في تحويل أى منها من نوع من التأثير الدرامي إلى آخر، بحيث يجمع هذا القارئ بين المتعتين : متعة القراءة لنص سردي مثل استمتاعه بأية قراءة أدبية، ومتعة التعلم الحرفي، الذي يكشف عن سهولته في "التصنيع"، لكن لمن لديه الرغبة والميل الشديد إلى ذلك.

هذا إلا أن الغالبية - من ناحية أخرى - سوف يفاجئها - للوهلة الأولى - أن تنصدر كتاب في الإبداع كلمة "صناعة"، التي تشير بدورها إلى "تصنيع"، إلا أننا نقرر أن من تصدده الكلمة هو محق وفقاً للشائع عن ممارسة العملية الإبداعية، والتي تبدو غالباً كأنها إنفلات، ووحى، مع القصور في فهم "الموهبة" باعتبارها كل شيء دون الإشارة إلى "تعلم"، وهو ما ينفي عن الفن، - أى فن - جانبيه الحرفي والتصنيعي، سواء تمثل هذا الجانب في الحرفية التكنولوجية، بدءاً من القرشة والإزميل في فن النحت، انتهاء بالتكنولوجيا الرقمية والكاميرات الحديثة

وتعميقاتها في فنون السينما والتلفزيون، أو سواء تَمَثَّلَ في حرفية "التقنيين" النظرية لصياغة العمل الفني، وبنائه وعلاقاته الداخلية، وكذا علاقته بالمتلقى. وأعلم أن كثيراً ممن يعرفون المؤلف، ستكون صدمتهم أكبر، لما لديهم من فكرة واثقة عن أنني أتبنى توجهات التجديد، بل التجريب، في الإبداع. وكان ذلك - مرة أخرى - يتناقض مع حتمية "البناء" في العمل الفني، وسيطرة المبدع عليه، حتى في أقصى حالات التجريب تطرفاً، والتي تبدع "قانونه" أيضاً، أو ما أسميه: "الإبداع بقانون إبداع التقنيين".

إن منطلق نظرتنا في هذه الإشكالية هو قناعتنا بالربط بين الفن واللعب، ولكن بصياغة شرطية هي: "في كل الفن لعب، ولكن ليس كل الفن لعباً". وليس مجالنا في هذا التمهيد الموجز، أن نعرض لمفهومنا هذا، ويمكن للمهتم أن يرجع في ذلك إلى كتابنا "النظرية والإبداع، في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي" (إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢)، والذي ينصب أساساً على إشكالية سبق النظرية على الإبداع في فن الفيلم، عبر سؤال إشكالي هو: أيهما أسبق، النظرية أم الإبداع؟ .. وينتهي إلى إثبات فرضيته بأنها "جدلية سبق ولحاق معاً، وعبر إثبات لضرورة وإمكانية ممارسة التقنيين في الإبداع، خلال الربط بين ممارسة ذلك في الفن، وبينه في اللعب، وهو ما يمثل المنطلق في الجزء التعليمي الأول في هذا الكتاب، كما ستكشف الشروح ذاتها عن بعض مؤشرات المفهوم الأصلي الذي بنى عليه هذا التوجه.

هذا، وفي مخططي أن تصدر طبعة ثانية للكتاب، تتضمن نفس جزأة الأول الشارح نظرياً لحرفية "تصنيع" المؤثرات الدرامية في كتابة السيناريو، على أن يتضمن الجزء الثاني نصاً آخر لسيناريو تطبيقى مختلف، ربما يكون "السيد محظوظ المصري"، وهو للمؤلف أيضاً، ومستوحى عن قصة قصيرة لأديبنا الكبير نجيب محفوظ، بحيث يتوافر للقارئ الذي لديه رغبة التعلم، امتداد أكبر في التدريب الذهني على حرفية هذا الإبداع الذي سيمارسه مع نفسه خلال الجزء الثاني من هذا الكتاب الحالي، ثم في طبعة ثانية لاحقة.

المؤلف

القسم الأول

حرفية صناعة وسائل
التأثير الدرامى

مشاهدة الأفلام.. لعبة..!

لماذا

يذهب الجمهور إلى صالات عرض ليشهد أعمالاً فنية سينمائية يعرف حكايتها سلفاً؟.. بل، لماذا يكرر الجمهور مشاهدته لفيلم سبق أن شاهده مرة، إن لم يكن عدة مرات؟...

قديمًا، كان جمهور المسرح الإغريقي يعرف سلفاً كل الحكايات القائمة عليها عروض الدراما الإغريقية العظيمة، فهي في تراث أساطيره، كما تلقاها ويتلقاها هي الأشعار الهومييرية (الإلياذة، والأوديسة).

إذاً فهو - أي هذا الجمهور الذي هو دائماً على علم بـ "الحدوتة" المسرحية- لا بد أنه يقبل على ارتياد المسرح لتلقى أو ممارسة شيء ما مختلف عن مجرد هذه الحدوتة المعروفة سلفاً، وهنا يصبح التساؤل عما يكون هذا الشيء المختلف... هذا، وأمثلة العروض الدرامية المعاصرة عديدة أيضاً، وبما من شأنه أن يطرح التساؤل ذاته، بل يطرح - عبر التحليل التطبيقي - ما يساعده على استخلاص حقيقة ثابتة، هي هذا الشيء.

ويمكن في هذا الصدد، الالتفات إلى كثير من هذه الأعمال الدرامية (السينمائية والمسرحية والتلفزيونية والإذاعية) التي اعتمدت في إعدادها على حكايات مشهورة ومعروفة سلفاً لدى الجمهور المعاصر، ومع ذلك فقد قابلها الجمهور ذاته بإقبال شديد عليها، فمثلاً "حول مصرع الزعيم الإيطالي ألدو مورو"^(١)، على يد الأتوية الحمراء عام ١٩٧٦، يقدم المخرج (جيوسبي فيرارو) فيلماً جريئاً عن هذا الحادث، على الرغم من أننا نعرف الأحداث مسبقاً، إلا أن الفيلم يشدنا، ويقدم رؤية شجاعة... "فhekذا كان التقرير النقدي لفوزي سليمان عن هذا الفيلم لدى عرضه في مهرجان برلين السينمائي ٢٧. وهنا فإن ما نحاول الإشارة إليه بالتحليل التطبيقي هو ما أسميه متعة التعامل مع لعبة "المؤثرات الدرامية"، كما يتأكد من الاختيار التالي على نموذج سينمائي.

١- فوزي سليمان: ملامح مهرجان برلين السينمائي ٢٧-٢٨.

التلقى / اللعبة

لعل أبرز مثال، أن يعرض على الجماهير فيلم هو: "يوم ابن آوى، أو المؤامرة"، من إخراج فريد زينمان، وسيناريو كينيث روث، عن محاولة "لاغتيال دييجول"، فيحتوى على كل مهارات "التأثيرات الدرامية"، وفي مقدمتها "التوتر / التشويق الدرامى"، بما يدفع إلى توصيفات نقدية من مثل: "مشاهد متلاحقة تحبس^(٢) أنفاس المشاهدين، وهم يتابعون المجرم العالمى (جاكال)" - أو الكتابة عن "أحداث مثيرة تجذب^(٣) المتفرج حتى النهاية"، أو الإقرار بأن "هذا الفيلم^(٤) التجارى الناجح الذى أعترف بأنه حبس أنفاسى طوال مدة عرضه.. قد وفق فى تشويقنا وإثارة أعصابنا لأكثر من ساعتين"، وهو التشويق المتمثل فى التمكن الماهر من إثارة الخوف والقلق على حياة الرئيس الفرنسى شارل دييجول، وذلك مع أن كل الجمهور المتفرج يعرف - مسبقا - وقبل ارتياده صالات عرض هذا الفيلم أن دييجول لم يمت مفتالا، وهى الملحوظة التى يسهل الانتباه لها كأن يكتب يوسف شريف رزق الله عن "معرفتنا المسبقة بأن دييجول لم يمت نتيجة لاغتيال^(٥) سياسى، وإنما توفى فى هدوء فى قريته (كولومبي لى ذو ذجيليز) فى نوفمبر ١٩٧٠، بعد أن اعتزل الحياة السياسية". كما يسجل الملحوظة نفسها راقت بهجت بحديثه عن "أنا نعلم تماما أثناء^(٦) مشاهدتنا لفيلم (يوم ابن آوى) أن محاولة اغتيال دييجول قد فشلت.. وأن دييجول مات منذ وقت قريب فى فراشه.. كما نعلم النهاية التى لا بد وأن يصل إليها القاتل". بل تتأكد الملحوظة بأن الفيلم ذاته لم يتناقض معها من حيث الحقيقة التاريخية المعروفة لدى الجماهير سلفا، ففى الفيلم نفسه، "وهى يوم ٢٥ أغسطس، عيد الحرية، اليوم^(٧) المحدد لاغتيال دييجول، يقوم المجرم بتضليل البوليس، فيتكرر فى شكل أحد

٢- حسن عبد الرسول: المؤامرة.. ودييجول- مجلة السينما والشرح، فبراير ١٩٧٤، ص ٢٥.

٣- أحمد راقت بهجت: يوم ابن آوى أو المؤامرة.. التحليل- نشر نادى السينما، القاهرة ١٩٧٦/٦/٩- ص ٥١٨.

٤- يوسف شريف رزق الله: المؤامرة- نشر نادى السينما، القاهرة ١٩٧٤/٢/١٢ من ١٨٢، ١٨٤.

٥- المصدر نفسه: ١٨٢.

٦- أحمد راقت بهجت: مصدر سابق. - ص ٥١٨.

٧- حسن عبد الرسول: مصدر سابق. - ص ٢٥.

المحاربين القدماء ، ويصبح رجلاً ذا ساق واحدة، وشعره أبيض.. ويصعد إلى أعلى عمارة هي ميدان الكونكور، ويصوب الرصاص على رأس الزعيم الفرنسي.. "ولكن انحناءه"^(٨) من دي جول، لتقبيل فتاة تقدم له باقة من الزهور تمنع الرصاص القاتلة من إصابته، وبينما القتال يتأهب لإطلاق النار ثانية، يفتح عليه الغرفة أحد رجال البوليس الفرنسي ويرديه قتيلاً برصاصة من مسدسه.

وهكذا وبالرغم من المعرفة المسبقة التي تتفق مع ما تصل إليه النتيجة النهائية في الفيلم، إلا أن الجماهير تقبل لتعيش بالممارسة الوجدانية والذهنية "التوتر / التشويق"، وما صاحبه من التأثيرات الدرامية الأخرى خوفاً ولهفة على حياة بطل الفيلم ممثلاً في شخصية دي جول، أي بما يعود ليؤكد مرة أخرى التساؤل ذاته عن السبب الكامن وراء جاذبية، أو لنقل الاستمتاع بالتشويق والتوتر لمناخية "عرض" "حدوتة" نتائجها معروفة - على الأقل - سلفاً.

إن "الحدوتة هي الإطار الذي ندرك عن طريقه"^(٩) الحدث الدرامي ونحس به. والتعاون موجود بين الاثنين، بل إنه أساسي، لكن الخلط بين الاثنين خطأ واضح.

وهي هذه التفرقة - التي قد تبدو بسيطة - يكمن لب الإجابة عن الشيء المختلف الذي يذهب المتفرج من أجله إلى العرض الدرامي على الرغم من تضمنه حدوتة معروفة سلفاً، ففي هذا "الحدث الدرامي" ثمة ما يحقق للمتلقى ممارسة وجدانية وانفعالية وذهنية من شأنها أن تحدث له استمتاعاً يغدو عنصراً جاذباً لمشاهدة العرض على الرغم من المعرفة المسبقة بالحدوتة ذاتها التي باتت هنا - في العرض الدرامي - إطاراً للحدث الدرامي.

وهكذا، تشير أغراض التحليل التطبيقي إلى أنه "على عكس فيلم"^(١٠) (الاغتيال) من إخراج جوزيف لوزي، لا يقدم فريد زينمان في (المؤامرة) حادثة حقيقية بعينها، وإن كان الرئيس الفرنسي الراحل دي جول قد تعرض بالفعل - خلال عامي ١٩٦٢، ١٩٦٣ - لأكثر من محاولة (اغتيال) "بما يستتبع تقييمات

٨- يوسف شريف رزق الله: مصدر سابق - ص ١٨٢.

٩- د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي - ص ٤٧.

١٠- يوسف شريف رزق الله: مصدر سابق - ص ١٨٢.

نقدية تتحدث عن البدء من "استخدام أحداث"^(١١) غير أصيلة إلى توظيف الحقائق بعد تشويهها لخدمة أغراض أحداث الفيلم.. حيث نجد أن معالجة موضوع القصة في الفيلم قد تمت عبر مشاهد "تدثر" برداء التزام الواقعة التاريخية من مثل:

١- قصر الإليزيه.. بعد اجتماع للوزارة الفرنسية^(١٢).. - الطريق إلى منزل دييجول.. الموكب يتقدم.. - زانزة.. الكولونيل باستيان يستقبل محاميه.. - مكتب وزير الداخلية.. الوزير يخبر أحد مساعديه بأن مكتب سكرتير الرئيس.. وزير الداخلية يستعد لمقابلة الرئيس.. - اجتماع وزير الداخلية الفرنسية بالمسؤولين عن الأمن الفرنسي.. - حجرة العمليات.. ليبيل يخبر كارون بأن الرئيس يقول نحن أقوى اثنين في فرنسا.. - إنجلترا.. رجال الأمن يتلقون تحذيراً من رئيس الوزراء.. إلخ حتى الاحتفال ٢٥ أغسطس ١٩٦٣.. ميدان قوس النصر.. تسجيل لكل دقائق الاستعدادات.. وملامح الاحتفال في الميدان وداخل كنيسة نوتردام..

فسواء تدثرت الأحداث مظهرياً، أو كانت هي كذلك إشارة إلى وقائع تاريخية فعلية، فإننا نلتقى بتوصيف نقدي يقول عن صياغة الفيلم إنه.. لم يقع- أى كاتب السيناريو - كما لم يقع المخرج في خطأ السرد^(١٣) التسجيلي، أو تتابع المشاهد الروائية مع إغفال جانب التسجيل لوقائع محاولة اغتيال الزعيم الفرنسي، ومثل هذه القدرة لا تتضح إلا بفهم التفرقة بين "الحادثة الروائية" والحدث الدرامي، بما هو تحقيق لـ "تأثير درامي" يستلزم بدوره حرفية ومهارة في صياغة الإعداد يكون من نتائجها هذا الإعجاب النقدي الذي انصب في الحقيقة على عدم إغفال الجانب الفني (الدرامي) على حساب الوقائع (الحوادث)، والعكس صحيح، وهو أيضاً ما ينتج منه هذا الإقبال الجماهيري، أو هو بالعموم هذا الاستمتاع الجماهيري بعرض درامي.

فإذا ما استحضرننا حقيقة أن عنصر التعاون بين الحدودة والحدث الدرامي،

١١- عوض الجندی: مصدر سابق، ص ١٨٥.

١٢- أحمد رافقت بهجت: يوم ابن أوى أو المؤامرة - تتابع المشاهد - نشرة نادي السينما، القاهرة ٩ / ٦ / ١٩٧٦
ص ٥٠٧ : ٥١٣.

١٣- حسن عيد الرسول: مصدر سابق.

قائم على كون "الحادثة" ، هي ذاتها التي تشكل مادة للحدث الدرامي، أمكننا أن نحصر الفرق، ما دامت المادة واحدة.

في مفهومنا أن الحادثة عندما تصاغ متضمنة "مؤثرا دراميا" لتحقيق "مفاجأة درامية" ، أو "مفارقة درامية" ، أو "انقلاب درامي" ، أو "توتر/ تشويق" ، سوف تصبح حدثا دراميا بمجرد تمكنها من تحقيق ولو واحداً من هذه التأثيرات الدرامية عبر حرفية هذا الصياغة ومهارتها ، على الرغم من تضمنها للواقعة ذاتها/ الحادثة (أو الوقائع/ الحوادث)، ومن ثم فإن تحقيق هذا الأثر الدرامي هو الذي يكمن فيه لب التفرقة بين حادثة الحدودية، والحدث الدرامي، حيث يكمن لب العنصر الجاذب الذي يدفع، أو يشرح : لماذا يتوجه جمهور ما إلى عرض درامي يتضمن حدودية معروفة سلفاً لدى هذا الجمهور ؟ (ودون إنكار بالطبع لمختلف باقى عناصر التفرقة التي تدخل فى نطاق "إخراج" العمل الفنى إلى حيز الوجود مجسدا بالتمثيل).

وهنا كذلك، يمكن أن يبرر توصيف كالذى يستهل به أحمد رافقت بهجت تحليله لفيلم "المؤامرة" قائلاً: " إنه لمن أشق الأمور وأصعبها أن يرى المتفرج^(١٤) فيلماً مثل (المؤامرة) أو (يوم ابن آوى) للمخرج فريد زينمان يجهض على أيدي بعض النقاد الذين خرجوا من الفيلم وأثقين من أنهم وقعوا (ضحية) فيلم مسطح لمخرج تكتيك وتسلية" ، والمقصود بذلك هو المقولات النقدية التي أشارت إلى "أن فيلم المؤامرة"^(١٥) لا يتضمن أى مفهوم سياسى رغم تعرضه لموضوع اغتيال إحدى الشخصيات السياسية.. فقد سعى زينمان أولاً وأخيراً إلى إخراج فيلم مسلٍّ ومتقن الصنع".

ولعل التفسير الوحيد لهذا الانطباع الموصوف بشعور النقاد بكونهم "ضحية" ، لا يعدو كونه الشعور بالوقوع فى حلبة "العاب" ماهرة، بصرف النظر عن محاولات رافقت بهجت النقدية فى الإشارة إلى التوظيف الفنى لما اعتبرناه ألعاباً، وعن قضية خلافه مع بعض النقاد^(١٦) ليثبت لهم أن (يوم ابن آوى) يعد (فيلمًا

١٤- أحمد رافقت بهجت، مصدر سابق- ص ٥١٤.

١٥- يوسف شريف رزق الله، مصدر سابق. - ص ١٨٢.

١٦- محمد كامل الطيوي، السينما السياسية وسينما التفتيش السياسي، تعريب على الدراسة الرئيسية لفيلم يوم

ابن آوى - نشره نادي السينما ، القاهرة، ١٩٧٦/٦/٣، ص ٥٩٢.

سياسيا بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى)، فسواء كان الاختلاف أو الاتفاق، فإنه من المؤكد أن ثمة حذقاً ماهراً في إدارة بعض الألعاب الدرامية مما أتى بآثره الجاذب في الجمهور الذي كان على علم مسبق بالنتيجة، ولكنها أولاً وأخيراً حلاوة اللعبة.

ومن هنا فإن المحك الذي يجب التوقف عنده، هو عملية "التلقى" ذاتها، باعتبارها المستهدف أولاً وأخيراً، وحيث يمكن من خلالها أن يتم بدء البحث عن إجابة للتعساؤل الذي يطرح نفسه في هذه الحالة: وهل ثمة ضرورة / احتياج إلى هذه "اللعبة" من الأساس؟.. والإجابة لا بد أنها تكمن في ضرورة الفن عمومًا، إلا أن ما يبيغيه هو جزئية "اللعبة" في هذه الضرورة، باعتبارها الاحتياج الذي تشبعه عملية التلقى وجانبها الخاص باللعبة.

"وقد يكون سانتيانا مبالغاً في قوله (إن طريقة المعالجة، لا الموضوع، هي لب التراجيديا)"،^(١٧) غير أن هذه المبالغة يمكن أن تكون ذات دلالة واضحة، وهذه الدلالة هي ما يمكننا أن نفهمها باعتبارها إشارة إلى اللعبة / التلقى.

١٧- سانتيانا ، جورجى ، الإحساس بالجمال ، ص ١٦٩ .

الحاجة إلى التلقى / اللعبة

على سبيل المثال، فإن ما يؤكد عنصر "اللعبة" لدى مبدع "المفارقة" في الدراما، هو توافر مبدأ "اللعبة" ذاتها في هذه المفارقة عند النظر إليها كأثر في جمهور متلق، فمثلاً، وفي مجال المفارقة الدرامية في الكوميديا، "قد يطرح أحياناً السؤال: كيف يمكننا، كجمهور، أن نسر بملوك لا نرتضيه قلباً وهي موازيننا المألوفة؟"^(١٨) الواقع هو أن التقمص ليس تعاطفاً بالمعنى الذي ذكر آنفاً، إذ يصعب جداً أن وصف بأننا متعاطفون مع غراميات السفلة عند (بن جونسون) وغيره من الدراميين اليعاقبة؛ إنما نحن منجذبون إليهم بما يشبه المساهمة في معرفة مشتركة (لاحظ أن أساس المفارقة الدرامية: ينبع من مساهمتنا أو مشاركتنا المعرفة مع أحد الشخصوس على حساب الشخصوس الأخرى) فتصبح، بشكل ما، وكأننا شركاؤهم، طوال الفترة التي ينعنا فيها الدرامي من الميل إلى التعاطف مع المغفلين". يبدأ داوسن - هنا - "بالنظرية التي سيطرت^(١٩) على التفكير في الكوميديا طوال القرن الحالي، وهي النظرية التي عرضها الفيلسوف برجسون في كتابه (الضحك)، حيث "المشاهد لا يأخذ الكوميديا مأخذ الجد.. فتحن لا نضحك على الشخص الذي نشعر نحوه بالمعطف أو الشفقة". ومن هنا يخلص الناقد داوسن إلى أنه "يمكن^(٢٠) مقارنة ذلك بالرضا الذي نشعر به إذا سمح لنا أن (نقع) على مزحة يمزحونها مع شخص بعيد عن عطفنا". وكما يقول جيمس سالي عن مزاج اللعب أو موقف المداعبة الذي يكون اللعب عنصراً فيه "إنه موقف يطرح فيه^(٢١) التوتر، ويكون فيه السرور والاستمتاع ضروريين له"، حيث يدل الضحك على انتفاء قصد الأذى بين المشتركين فيه، كما أن الضحك بمثابة دلالة على اللعب (في كتابه: رسالة في الضحك- الذي نشر سنة ١٩٠٢).

هذا ما يمكن فهمه في إطار الكوميديا، أما في المأساة، فنجد بالمقابل "أن^(٢٢) التراجيديا منظر من مناظر الشر- والشر هو بعينه، ما لا نستمتع به. ومع ذلك

١٨- داوسن (س.و.): الدراما والدرامية، - ص ٦٢.

١٩- ستولنيتز (جيروم): النقد الفني، - ص ١٤٠.

٢٠- داوسن (س.و.): المصدر السابق، - ص ٦٢.

٢١- ميلر (سوزانا): ميكولوجية اللعب، - ص ٢٢.

٢٢- ستولنيتز (جيروم): مصدر سابق، - ص ٤٢٩.

فنحن نستمتع بالتراجيديا^(٢٢). وقد قال د. ا. د. تومسن "إن المفارقة لا تكون كذلك إلا عندما يكون الأثر نتيجة امتزاج الألم بالتسلية"^(٢٣). فحتى من وجهة نظر مذهب اللذة فإن استمرار الاهتمام بالتراجيديا يثبت أن التجربة تبعث فينا لذة لا ألماً. ولا يمكن وصف التجربة بأنها مؤلمة^(٢٤) إلا إذا توقفنا عن المشاهدة.

وما أن يشرح ستيان أن ما يولد المأساة هو الإحساس (بانعدام تأنيب الضمير)، حتى نكتشف أن ذلك الذي يوضحه ستيان هو ما يمكننا اعتباره اللعبة: "يوضع فخ للشخصية الرئيسية من قبل الكاتب، ننتظر نحن المصيدة أن تطبق وأنفاسنا مكتومة"^(٢٥). لكن يجب ألا يشعر المشاهد أن المصيدة وجدت هناك بمحض الصدفة، وأنها زرعت اعتباطاً لتهيج شعوره بالإثارة، إذ لا يجب لشعوره الطبيعي باللا عدالة أن يضلل إحساسه المسرحي بالإخضاع العادل لبديله على خشبة المسرح، بغض النظر عما إذا كان واضح المصيدة ومطبقها هو القدر، أو الضرورة، أو الآلهة، أو قصر نظر البطل نفسه، وهنا أيضاً يلعب التقليد المسرحي دوره. "فالشخصيات المصطنعة في المواقف المصطنعة أعطته (أى المؤلف) حرية أكبر وقوة أكبر لتحقيق مؤثراته المسرحية"^(٢٦)، فقط بعد أن نكون ضحكنا بشكل تلقائي قد ندرك أن الضحكة قد دارت وعادت لتتصب علينا، وأن الاصطناع كان بمجمله فخاً^(٢٧).

وهنا قد يبدو أن المسألة التي تهمنا هي ما إذا كان لعب الإيهام أو اللعب التخيلي (شيئاً مفيداً) أم لا؟ وهل الخبرة التعويضية من الخوف والغضب (توقظ وتظهر) الانفعالات^(٢٨) كما ظن أرسطو، أو أنها تشجع العادات العدوانية والسلوك غير المنطقي؟ ومع أنها تساؤلات تطرح نفسها دون أن يكون مجال البحث فيها الآن، إلا أن ثمة أساساً مبدئياً لأية لعبة إيهامية يجب الإشارة إليه من حيث كونها مطلوبة، فالحافز الذي يجعلنا نرغب في أن نصيح بصوت عال أثناء اجتماع

٢٢- (ميرز هنري: التراجيديا نظرة إلى الحياة. - ص ٦) في المصدر نفسه. ٢٢.

٢٤- ميوميلك (د. سي): المصدر السابق. - ص ٢٠، ٢٤.

٢٥- ستولنيتز (جيروم): المصدر السابق. - ص ٤٢٢.

٢٦- ستيان (ج. ل.): اللهة السوداء.

٢٧- المصدر نفسه، ص ٨٢، ٨٢.

٢٨- ميلر (سوزانا): مصدر سابق. ص ١٩١.

وقهور، أو أن نضحك في الكنيسة^(٢٩)، هو رد فعل بشري على الكبح. وإن ما يكبحنا في المجتمع هو فقط التقاليد المتعارف عليها في هذا المجتمع. وفي الفن (اللعبة) يمكن للفنان أن يجرؤ على فعل ما قد يكون مستحيلاً في الحياة إذا شعر أن بإمكان جمهوره أن يستجيب كما يريد أن يستجيب. وهو ذاته ما يبرز به ستيفان الضحك من موقف الانتحار عند بيكيت، إذ إنه نوع من التجديف. إننا حين نستعد غودو في (في انتظار غودو) لشئق نفسه بالخيوط الذي يمسك بنطاله نجبر على الضحك على الرجل المدقع الذي سقط بنطاله إلى مستوى كاحليه^(٣٠). إلا يجب أن نشعرنا فكرة الانتحار بالرزاة، بل وأن تزودنا بقدر من الإعجاب؟ ولكن بيكيت يريد لنا أن نهزأ، وبرغبته هذه يلمس استعداداً داخلياً حيناً.

هكذا، ومثل بقية الفنون والآداب، يغدو إبداع الفيلم السينمائي أيضاً - من حيث معالجته السينمائية الفنية - تعاملًا مع لعبة في التلقى الجماهيري ذاته، بل مما سوف يتم من إثبات للمهارة الحرفية، التي هي لعبة في ذاتها، يصبح من المؤكد أن الفيلم شأنه شأن أي عمل فني، لا تقوم قائمته بمجرد موضوعه فحسب، بل إن فيه - بالإضافة إلى ذلك - قدراً كبيراً من دقة الحس والتنظيم الشكلي التي تبرز باعتبارها "اللعبة"، أي "اللعبة الحرفية" خلال العملية الإبداعية ذاتها، الأمر الذي يثير استشكالا حول هذا المفهوم من ناحية، وحول إمكانية تحقيقه عملياً من حيث ممارسة الحرفة من ناحية أخرى.. وبما يستلزم الإثبات التطبيقي.

٢٩- ستهان (ج. ل.): الملهة السوداء، - من ١-٥.

٣٠- المصدر نفسه.

إجراء اللعبة

بصناعة وسائل التأثير الدرامي في السيناريو

إن الإقرار بضرورة توافر نوع معين من التقنيين اللازم لممارسة الإبداع الفني، خاصة في ميدان "صناعة الدراما"، هو أمر لا بد من إشارة الاتفاق عليه بداية. لذا يلزم التوقف عند استخدامنا لمصطلح "صناعة الدراما"، لما قد يعثله لدى الكثيرين من صدمة، إلا أن الجانب الحرفي والتقني هو جانب - كما سنرى بالإثبات التطبيقي - وارد بنسبة أو بأخرى في صناعة كل الأعمال الفنية عامة، ولكنه وارد بالتأكيد بنسبة كبيرة جداً في صناعة الأعمال الدرامية.

ومهما كان التقديم أو الشرح النظري، فإن الإثبات التطبيقي - تدليلاً - هو أقوى من كل الاجتهادات والتفسيرات اللازمة لإثبات هذه الإمكانية الصناعية عند ممارسة الإبداع الدرامي، بل إثبات حتميتها التقنية تنظيراً.

وعليه نتوجه إلى شرح تطبيقي يكون من شأنه إبراز القدرة الحرفية على إنجاز الحيلة بناء على صياغة نظرية تقترب من التقنيين من ناحية، مع أنها ينطبق عليها معنى هاوزر حول "تقنين الإنتاج بالجملة"، أي إنها المعالجات التي نتحفظ عليها بالتأكيد، ولكننا نورد هنا كمرحلة تعليمية فقط، بأغراض الشرح والإثبات، ومن هنا يمكن التعرض بمثال توضيحي توطئة لإجراء الاختبار التطبيقي عليه هي "صناعة المؤثرات الدرامية"، وكذلك إمكانية التلاعب بها عبر موقف روائي واحد، باللجوء إلى التقنيين النظري الذي يساعد على تحقيق ذلك، ولتكن بدايتنا بالتعرف على المشهد الأول من سيناريو فيلم "عازف الكرياج"، الذي كتبه المؤلف بقصة سينمائية من تأليفه، بعد أن استوحاها من قصة قصيرة بقلم جميل عطية إبراهيم، وليلاحظ القارئ أنه سستم قراءة بقية نص هذا السيناريو قياساً على ما يرد من شروح وتحليلات حرفية، سواء على نموذج هذا المشهد أو غيره، بحيث يمر القارئ بتجربة التدريب الذهني على هذه الحرفية، بأن يجرى ذات التحليلات الحرفية وحده في أثناء قراءة النص الكامل.

مشهد تطبيقي للعبة الفيلمية من سيناريو "عازف الكرياج"

- يفتح الفيلم على صوت دفعات نيران متتابة بسرعة وعنق من مدفع رشاش دون ظهوره .. وإنما نرى وجدى فى مساحة الكازينو على النيل وهو يتلقى دفعات النيران فى كل جسمه، ويفرط كالفرخة الذبيحة بين المقاعد، دون أن تظهر الكاميرا آثار النيران على جسمه.

- ما أن تفتح الكاميرا على الكازينو فى لقطة أوسع .. حتى تكشف عن رواد الكازينو على بعد، وهم مشدودون بنظراتهم إلى التصرف الغريب من هذا الشاب... حيث لا نيران .. ولا مدفع رشاش ..

- يشعر وجدى فى لحظة بالإنهالك، فيرتدى على أحد المقاعد لاهثا .. فتتفجر بعض الضحكات المكتومة .

- أما الذى يرقبه فلا يبدى أى استغراب ..

- قطع إلى مجموعة لقطات كبيرة لطبيعة تشكيلية ذات

طابع تغريبي من الناحية
التصويرية .

(وتصاحبها موسيقى تصويرية
تتزامن إيقاعاتها مع الحركة
المتضمنة في اللقطات، لتصبح
ذات طابع استعراضي) .

- تفتتح الكاميرا قليلا على
المشهد لنلمح وجه وجدى
يأتى بحركات تأمل غريبة
ولكنها ذات طابع طفولى ..
حيث هو الذى يقوم بإحداث
هذه الحركات التصويرية
الغريبة بيديه، مستخدما
الإكسسوارات الموجودة على
سطح التراييزة التى أمامه
فى الكازينو، فمثلا يحرك
طرف شوكة أكل من خلف
كوب ملئ بالماء، ثم ينظر
إليها من خلال هذا الكوب
لتبدو لنا بعض اللقطات
التشكيلية التى شاهدناها ..

- يستخدم المعالق والسكاكين
والأكواب الفارغة و المليئة
بالماء، كما يستخدم
قطرات الماء على الزجاج،
وبين الحين والحين تأتى
منه حركة عصبية

مفاجئة في إحداث
صوت يهين بعض هذه
الإكسسوارات، فيستمع
لطنين وصدى هذا الصوت
بتلذذ وابتسام .

- (ويكون هذا الصوت جزءاً من
تتابع الموسيقى الاستعراضية
المصاحبة للمشهد ..)

- فما أن يسمع الصوت بهذا
التلذذ حتى يسرع بتسجيل
بعض الخطوط على نوتة
أمامه .. ويتضح أنها نوتة
موسيقية ..

- (وتسمع مع الموسيقى
التصويرية صوت نشرة الأخبار
منبعثاً من راديو بشكل خافت،
به أنباء متفرقة عن أحداث
العالم .. قتلى، وتدمير،
ومظاهرات العالم، ومجلس
الأمن، وكوارث الطبيعة،
وشروط صندوق النقد الدولي،
ومكافحة الإرهاب .. إلخ)

- ويظهر وجه وجدى بتصرفاته
الشاذة إلى جوار سطح
المائدة وهو ينصت إلى
الراديو الترانزستور
لحظات، ويحدث حركاته
التفريعية بالأشكال
وبالصوت في لحظة أخرى،
ثم يسرع بالتدوين في نوته

- الموسيقية كل ما تجود به
قريحته في هذه اللحظات ،
- وتتكرر حركاته الشاذة ..
بينما تفتح الكاميرا
تدريجيا على المشهد، فتظهر
جالسة على إحدى الموائد
القريبة من ركنه فتاة جميلة
ذات نظارة سوداء وملابس
على أحدث موديل، وعلى
وجهها ابتسامة دائمة موجهة
ناحيته .. لكنه لا يشعر
بوجودها ..
- فجأة ينتبه إلى ابتسامتها
فيسرق نظرة ناحيتها ..
- لكنه يولى وجهه عنها وقد
عاد إلى انشغاله في عمله
الخاص .
- بعد لحظة يسرق نظرة أخرى
ناحيتها، فيلمح إصرارها
على الابتسام ناحيته، فيركز
نظره عليها للحظات ..
ولكنه يشعر بضعف نظراته
أمام ابتسامتها الملحة، فيعود
ثانية إلى انشغاله في عمله
الخاص ..
- بعد لحظة يسرق نظرة أخرى
ناحيتها، فيجد نفس

ابتسامتها الملحة في تركيز
ناحيته .

- فإذا به وقد ضغط على زر
الراديو يخلقه ويخلق النوتة
الموسيقية .

- ثم يعتدل في جلسته في
وضع يبدو فيه وكأنه قرر
مواجهتها ..

- في نفس هذه اللحظة يلمح
حركة تبدر من يدها ناحية
رأسها كأنها تحية له .

- فيبتسم ..

- في نفس اللحظة التي تزداد
فيها ابتسامتها ..

- فيبتسم هو أكثر .. وعلى
وجهه علامات التباه
بجمالها ..

- يلمحها وقد وضعت إصبعها
على شفتيها كأنها تهديه
قبلة من بعيد، مع أنها
تصطنع أنها في مجرد وضع
تفكير ..

- فيبادر متشجعاً برد القبلة
ناحيتها بكامل يده ..

- بينما تزداد ابتسامتها ..

- فتترسم على وجهه فرحة
طفولية، وقد راح ينقر بيديه

- (وتتوقف الموسيقى والنشرة)

على المائدة نقرأ خفيفاً
بإيقاع واحدة ونص راقص
وهو ينظر إليها .

- (فتظهر موسيقى تصويرية
بإيقاع واحدة ونص راقص
تمثلياً مع نقرة أصابعه)

- ويهم بفتح النوتة الموسيقية
يسجل ما جادت به قريحته .

- (ومع استمراره في الكتابة
تستمر موسيقى الواحدة
ونص).

- يرفع عينيه بعد انتهاء الكتابة
فيلمحها تكتم ضحكة ..
- فيضحك .. ثم ينتهز الفرصة
ليشير لها بيديه في صمت
بحركة معناها : هل أتى إلى
مائدتك ؟..

- ولا رد منها إلا استمرارها في
كتم ضحكتها، فيضحك أكثر
.. وقد تشجع، حيث يجمع
حاجياته استعداداً للانتقال
إلى مائدتها :

- وما أن يهم بالوقوف ..
- حتى تنزل عليه المفاجأة
كالصاعقة عندما يراها
تنهض من مكانها .. وإذا بها
فتاة عمياء تتحسس بيديها

الطريق.

- في اللحظة نفسها التي تتعثر

فيها .. فيسرع ناحيتها

ليساعدتها ..

- فتبتسم وتشكره

سامية: متشكرة

وجدى: عاوزه توصلي فين ؟

سامية: يا ريت أقرب محطة اتوبيس،

إذا ماكانش يضايقك.

- فيقتادها وقد تشابكت

أصابعهما بعفوية .. بل إن

ذراعه مع ذراعها تصبح في

وضع تأبط .

- قطع -

نحو اختبار لعبة التحويل الدرامي فيلمايا:

١ - تعقيب وتقنين المفاجأة الدرامية

إن تلك اللحظة التي انتهى بها عرض الموقف السابق - عبر مشهد سينمائي -
الاولى لحظة اتضاح أن الفتاة الجميلة "عمياء"، إنما هي اللحظة ذاتها التي
تستوقفنا لأغراض الاختبار، وتحليله التطبيقي. ولهذا الغرض فإن ثمة تنويهين:

(١) إن هذه اللحظة تعتبر - للوهلة الأولى ، وبأى مفهوم دارج وبسيط - لحظة
"مفاجأة"، ولكنها هنا "مفاجأة درامية"، لأنها قد خرجت بـ "الحادثة" الروائية
إلى إطار "الحدث" الدرامي، من حيث إنها قد احتوت "آثراً" في جمهور متلق
للقيلم، وبما أضفى على الحادثة دراميتها التي حولتها إلى حدث، وذلك إنما
يتم بناء على تقنين يمكن امتلاك صياغة نظرية (تقنيية) له، ويضمن تحقيق
تلك "المفاجأة الدرامية" عبر حادثة - ليصبح هذا الحدث / الأثر الدرامي -
من نوع محدد.

(٢) إن ما يستهدفه التحليل التطبيقي هنا هو اختبار ما إذا كان من الممكن
الاستناد إلى تقنين نظري ، يكون من شأنه قيادة الإعداد الدرامي في اتجاه
التمكن من تغيير التأثير الدرامي (المفاجأة في المثال) إلى نوع آخر من التأثير
الدرامي (المفارقة الدرامية) ، مع الاحتفاظ بـ "الحادثة الروائية" ذاتها التي
شكلت المادة الخام في كلتا حالتى المعالجة الدرامية، وكدليل - في النهاية -
على إمكان أعمال التقنين في "خامة" واحدة، ولكن بما من شأنه أن يُحدث
"تأثيراً" مختلفاً في كل حالة، أى بما ينتهى إلى إثبات إمكانية تحقق الإبداع
عبر تقنين مسبق.

لذا يلزم هنا تقديم أول المعطيات النظرية للاختبار بالتحليل التطبيقي، وهو
ما يعتبر تقنيناً لكل من:

١ - المفاجأة الدرامية.

٢ - المفارقة الدرامية.

وذلك من خلال ما استطاع المؤلف استخلاصه لصياغة تقنية موجزة من مرحلة بحثية سابقة^(٢١)، دون اللجوء في مناقشتها خلال هذه الخطوة ؛ وإنما الاكتفاء فقط بصياغة التقنين الموجز والمبسط، الذي يستند - من ناحية أخرى - إلى ما انتهى إليه طرح التصور النظري للمؤلف في الربط بين تقنين اللعب / تقنين الفن.

ومن هنا فإن ثمة ثلاثة أسئلة يجب أن تتركز صياغة هذا التقنين على إجابتها :

١ - ما المفاجأة والمفارقة الدراميتان (تعريف)؟

٢ - كيف تتحقق المفاجأة الدرامية؟

وكيف تتحقق بالمقابل المفارقة الدرامية؟

(الطريقة الحرفية لكل منهما).

٣ - ما شروط تحقيق المفاجأة، في مقابل شروط تحقيق المفارقة (القانون)؟

لذلك - وباختصار أيضاً - هذه هي الإجابات الثلاث، بما فيها من تعريف وتقنين مبسط لتحقيق كل من المفاجأة والمفارقة الدراميتين:

المفاجأة الدرامية

-تعريف-

تعنى المفاجأة الدرامية أن تأخذ بذهن المتفرج وانفعالاته وتوقعاته في اتجاه مسار معين.. ثم فجأة تلقى إليه بالمعلومة أو الحدث الذي يصدم كل توقعاته ومسار انفعالاته وأفكاره السابقة.

شروط تحقيق المفاجأة:

(أ) مفاجأة المتفرج أساساً:

إن المفاجأة الدرامية هي "الرّ" في المتفرج أولاً وأخيراً.. لذا يجب أن نضع في

٢١- تم ذلك عبر إصدار برنامج التدريس الذي قام به المؤلف لطلبة أقسام الإخراج والسيناريو والمنتاج بالمعهد العالي للسينما منذ عام ١٩٧٣.

الحسيان أن الأحداث الروائية قد تتضمن مفاجأة لإحدى الشخصيات الروائية، ولكنها لا تحدث مفاجأة لدى المتفرج.. ومن ثم لا يمكن اعتبار هذه المفاجأة الروائية، مفاجأة درامية.. إذ يتحتم أن تقع المفاجأة أساساً على المتفرج.. أما كونها تحدث للشخصية الروائية في الوقت نفسه أم لا، فإن ذلك لا يكون شرطاً..

(ب) تحقيق التوقع:

والشرط الثاني حرفياً لتحقيق عنصر المفاجأة الدرامية هو التمكن من بعث عنصر التوقع لدى المتفرج في اتجاه مضاد للمعلومة التي ستفاجئه بها في التوقيت المناسب ، فتخلف كل ما توقعه المتفرج.

(ج) الإيحاء:

والمقصود بالإيحاء هنا هو وسيلة الكاتب في تحقيق الشرط السابق الخاص "بالتوقع" .. فبينما تخفي المعلومة المعينة التي ستفاجئ بها المتفرج في اللحظة المناسبة، يتحتم عليك لكي تثير عنصر "التوقع العكسي" أن توحى للمتفرج بمعلومة مضادة دون أن تكون حقيقية.. وبسبب كونها معلومة غير حقيقية يصبح من المهم جداً أن يكون تقديم معلومة التوقع هذه من خلال مجرد "الإيحاء" .. لأن الإيحاء يعنى أن المتفرج هو الذى يستنتج.. ومن ثم فهو الذى يتحمل المسؤولية، بحيث لا يفقد الثقة بمنطق العمل عندما يفاجئه بالمعلومة الحقيقية..

٢- المفارقة الدرامية

تعريف

يسمى الموقف ذو التأثير الدرامي "مفارقة درامية" عندما يكون الجمهور على علم بمعلومة أو معلومات معينة عن أحد طرفي الصراع ، أو إحدى الشخصيات، أو مجموعة من الشخصيات ، أو حتى عن جماد.. دون أن يعرف الطرف الآخر من الشخصيات هذه المعلومة.. ونظراً إلى أن المفارقة الدرامية - بهذا التعريف - تتضمن إمكانية واسعة للتلاعب بعنصر إخفاء المعلومات، الذى هو لب التحكم في وسائل التأثير الدرامي كلها.. لذا فالمفارقة الدرامية هي أهم وسائل التأثير الدرامي وأقواها، بل هي ذاتها تسمح بخلق بقية التأثيرات الدرامية الأخرى بسهولة شديدة.. كما أنها عادة ما تقوم عليها أكبر الأعمال الدرامية في تاريخ هذا الفن.. بل لا تستمد عظمتها هذه إلا لتوافر عنصر المفارقة الدرامية فيها..

شروط تحقيق المفارقة الدرامية،

(أ) المبادرة بداية بتقديم المعلومة التى ستكون موضوع التأثير الدرامى من خلال المفارقة ..

(ب) إخفاء هذه المعلومة عن أحد طرفى الصراع ، أو عن شخصية ، أو عن مجموعة من الشخصيات التى ستكون موضوع المفارقة الدرامية ..

إبداع اللعبة الدرامية بالتقنين،

تحويل الموقف من مفاجأة إلى مفارقة

إن مجرد هذه الصياغة التقنية، لكفيلة بمساعدة المعد الدرامى على تغيير التأثير الدرامى من نوع إلى آخر، على الرغم من وحدة الموقف الروائى نفسه عند تحقيق أى من أنواع التأثير الدرامى، وهو ما يمكن تحقيقه بمجرد التمكن من تطبيق القانون ذاته، وبما يمكن التيقن منه بالتطبيق على المثل ذاته محل الاختبار:

ففى الموقف الوارد بالمشهد الأول من "عازف الكرياج"، والذي جاءت نهايته مفاجأة درامية بمجرد إلقاء معلومة على المتفرج تفاجئه - على عكس توقعاته - بأن الفتاة عمياء، يمكن أن يكون التلاعب بتوقيت إلقاء المعلومة هو ذاته المؤدى إلى تغيير التأثير الدرامى إلى "مفارقة درامية"، وذلك بمجرد "المبادرة بإلقاء معلومة كون الفتاة عمياء منذ بداية الموقف (أو فى خلال بداياته)" ... أى بما هو تطبيق للشرط التقينى لتحقيق المفارقة الدرامية ..

وعليه، لو أننا أضفنا إلى بداية صياغة السيناريو للموقف؛ لحظة دخول الفتاة إلى الكازينو متحسسة طريقها كعمياء بين الموائد إلى حيث الكرسي الذى تجلس عليه، فإن استمرار الموقف بالصياغة نفسها التى جاء عليها السيناريو فى الحالة السابقة، سوف يحقق الشق الثانى من تقنين المفارقة، ألا وهو أن يصبح المتفرج على علم بمعلومة (كون الفتاة عمياء) دون أن يكون أحد أطراف الموقف (الشاب) على علم بهذه المعلومة ، ومن ثم نصبح إزاء تأثير درامى مختلف كل الاختلاف طوال عرض الموقف، وهو التأثير بالمفارقة الدرامية، دون أن تعدو المسألة كونها تطبيقاً لتقنين.

كذلك، وهما هو أبعد من ذلك ، يمكن أن يتم تطبيق التقنين على الموقف ذاته ليصبح محتويًا على المؤثرين ذاتيهما: المفاجأة مع المفارقة ، وعبر الحادثة الروائية ذاتها:

فلو أن صياغة السيناريو كما هي واردة في النص الأصلي، قد تم الاحتفاظ بها، أي دون المبادرة بإلقاء معلومة أن الفتاة عمياء، ليستمر المشهد بما هو عليه من حوار صامت من الشاب إلى الفتاة الجالسة إلى مائدة قبالته، حتى يصبح على يقين أنها ستستجيب له، فيسرع في الاتجاه إلى تواليت الكازينو مثلاً، حيث يعدل من هندامه أمام المرأة ، ويمشط شعره حائماً متشجعاً بما سيقبل عليه من تعرف إلى الفتاة.. في حين أنه في اللحظة ذاتها تكون لقطة الكاميرا على الفتاة في مقعدها قد اعتدلت وهمت بتناول شيء ما، وليكن كوب الماء، فإذا بها تتحسن بيديها على المائدة كعمياء لالتقاط الكوب ترشف منه الماء، أي هي لحظة التوقيت التي تلقى فيها معلومة كونها عمياء ليفاجأ المتفرج.. في حين لم ير ولم يعرف الشاب المعلومة ذاتها، بينما يعود إلى مائدته مطمئناً حائماً متشجعاً، وتكون هي قد عادت إلى وضعها كما هو السيناريو الأصلي... هنا يكون ما تبقى عرضه من الموقف عبارة عن مفارقة درامية^(٢٢)، ما دام قد توافر شرط التقنين الخاص بعلم المتفرج بمعلومة لا يعلمها أحد أطراف الموقف، أي عبر المعلومة ذاتها التي أقيت بحيث تؤدي إلى تأثير المفاجأة في مرحلة من مراحل عرض الموقف.

٢- التشويق والتماس بين وسائل / ألعاب التأثير الدرامي

بعد ما تم تطبيقه (وهما المفاجأة والمفارقة الدراميتان)، يمكن كذلك أن يتم التقنين النظري للعنصر الأكثر شمولية في التأثير الدرامي، ألا وهو التشويق.. Suspense، حيث يمكن فهمه ضمن تقنين عام كالذي يتم إثباته ليشمل مجمل

٢٢- إضافة إلى ذلك، فقد أسفرت تدريبات الطلبة ومناقشتهم في قاعة الدرس حول تطبيقات هذا التقنين على المثال ذاته، موقف العمياء، عن توقيتات عديدة لتأثيرات درامية مختلفة يمكن للموقف ذاته احتواؤها في هذه الحادثة الواحدة - بينما هي نفسها - حتى غدت "حدثاً درامياً" قائماً على أكثر من نوع من التأثير الدرامي. هذا كما تمكن الطلبة بمسر وسهولة شديدة من اجتياز عدد من اختبارات النقل في نهايات الأوامر الدراسية، والتي ركزت أسئلتها حول مطالبة الطالب - عبر ساعتين أو ثلاث - باستخدام هذا التقنين الذي درسه في صياغة أحداث درامية محتوية إما على تأثير المفاجأة أو المفارقة .. إلخ. وكذلك تغيير التأثير في الحدث نفسه، بل أيضاً العمل على احتواء أكثر من تأثير في إعادة صياغة هذا الحدث ذاته.

الغالب التأثير الدرامي، ما دام التشويق في مجمله: هو إثارة لتساؤلات تتم الإجابة عليها لاحقاً⁽³³⁾.. تساؤلات من قبيل: من فعل ذلك؟ ما الذي حدث؟ كيف سينتهي الأمر؟... وهي تساؤلات يمكن إثارتها والإجابة عنها، خلال فترة زمنية وجيزة، أو ربما لا يُجاب عنها إلا في نهاية سرد (الفيلم). وربما تُثار تساؤلات كثيرة، في حين تتم الإجابة عن أحدها أو بعضها بشكل سريع، ويُؤجل بعضها أو حتى أحدها فقط إلى حين آخر، وقد يكون هذا الحين المؤجل هو نهاية الفيلم. لكن الأهم هو أن شرط تحقيق التشويق لكي يتم تطوره وديمومته، إنما يكمن في الإلحاح على استدعاء التساؤل.

فكما يمكن تحقيق التشويق بالإيحاء، أو التصريح بشيء ما سوف يحدث أخيراً، كذلك يتم بتكتم معلومة⁽³⁴⁾ أو معلومات يحتاج المتلقي إلى معرفتها، أي إن لعبة التشويق تجري تماماً في إطار لعبة الطل / الإخفاء والكشف. وفيما يجمله كذلك جوزيف بوجس في كتابه (المدرسي الطابع) في الفصل المعنون بـ "التشويق" Suspense يمكن الالتقاء كذلك بما يقترب من التقنين ذاته⁽³⁵⁾ الذي يشير مباشرة إلى وسيلة إخفاء المعلومات أو بعض منها.

يتعاس "التشويق" مع "المفارقة" في أن التشويق يمكن أن تقوم تساؤلاته على جهل الشخصية بالمعلومة، التي يعلمها المتلقي (أي مفارقة)، ومع ذلك فإن ثمة تساؤلاً يبقى: متى ستعرف الشخصية ذلك؟.. كما أن التشويق يمكن أن يقف على الطرف المقابل من المفارقة، عندما تحتفظ الشخصية الدرامية بمعلومة هي لب الإجابة التي يتساءل حولها المتلقي. وما أن تقف الشخصيات والمتلقي على حد سواء على ما يكون قد خفى من معلومات (الإجابة)، يتوقف "التشويق"، وبالطبع لا تكون هناك أية إمكانية لمفارقة أو سواها من الألعاب الدرامية، أي بما يشير إلى أن ثمة ما يجمع بين تلك المؤثرات/ الألعاب الدرامية، بل إنه لما يريك أحيانا في إجراء تصنيفات قاطعة لها.

ومن قبيل ذلك ما قد نعثر عليه من بعض التداخلات التي تترك عملية التصنيف بين "المفاجأة"، و"المفارقة"، كأن نتساءل في حيرة: "إن كان لا يدخل

33 - Bal. Mieke: Narratology ... Introduction to The Theory of Narrative.p.p.114, 115.

34- i bid.

35- Boggs. Joseph M: Ibid., pp. 24. 25.

فى باب المفارقة^(٣٦) مشهد نشال محترف تتشل نقوده أثناء قيامه آمنة بعمله المعتاد، إذ بالرغم مما نفهم به لعبة "المفارقة"، فإنها تصل هنا إلى قمة مستوياتها بما يمكننا تسميته "اللامفارقة"، ذلك عندما توجد بالفعل المفارقة / اللعبة، ولكن ثمة مفاجأة تعدلها، ولكن دون أن تنفيها، أى تبقى فى حالة كونها اللعبة، ولكنها بعد أن عدلت - باللعب أيضاً - إلى مستوى جديد يستلزم بدوره تسميته الخاصة التى نرى أنها "اللامفارقة بالمفاجأة". وقد يبقى هذا الشرح النظرى المجرد غمير واضح، إلا أن المثال الذى يسوقه ستيان بصدد الملهاة السوداء، ربما يقترب بنا من هذا المفهوم، فيوضح ذلك تماماً، فبواسطة التناقض يقترب بيراندلو من (الحقيقة) اقترباً أكبر فى (معنة أنت إذا اعتقدت ذلك)، فالسنيور بونزا يعلن أن حماته السنيورا فرولا مجنونة لأنها تعتقد أن زوجته هى ابنتها، وهى فى الواقع زوجته الثانية، إذ إن زوجته الأولى التى هى ابنتها حقاً ماتت خلال هزة أرضية، وهذا حادث أليم لم تستطع الأم - قط - أن تصدقه. ويبدو هذا مقنعاً إلى أن نسمع من السنيورا فرولا أن بونزا هو المجنون، بما أنه يعتقد فعلاً أن زوجته ماتت أثناء هزة أرضية، وأنهم اضطروا إلى السماح له بأن يتزوج ثانية المرأة نفسها، والتى هى ابنتها، وهو مقتنع أنها امرأة أخرى. وكلتا القصتين ملاءمة، ونحن لا نعطى الجواب قط.

ومن ثم يكون تعليق ستيان بالتساؤل ثم إجابته: "أريد الحقيقة^(٣٧) الحقيقة هى أن بونزا وفرولا مصيبان كلاهما، فتلك هى طبيعة الحقيقة. إن بناء الملهاة السوداء يتم بواسطة انطباعات تعدل وتناقض ما سبقها، وهو التوضيف الذى قصدنا به "اللامفارقة بالمفاجأة"، بصرف النظر عن كونه منهجاً أو سمة لاتجاه بعينه هو الكوميديا السوداء كما يراه ستيان، فالأهم هو كونه سمة ومنهجاً فنياً يمثل مستوى من اللعب / الفن / التقنين، وقد توجب رصد وإثباته باعتباره قائماً وممكناً فى إطار "الفن"، ضمن نسق "اللعبة"، وإن كان يمثل مستوى متقدماً من هذا اللعب، وهو الذى اعتبره ستيان ضمن إطار الحداثة.

لكن ما يهمنا الآن هو ما يمكن أن ينشأ من تداخلات بين ألعاب التأثير الدرامى، خاصة عندما تكون إزاء أهم مؤثرين فى هذا الصدد: المفارقة،

٣٦- ميوميك (دى. سى.): المصدر السابق، - ص ١٧.

٣٧- ستيان (ج.ل.): الملهاة السوداء، - ٤٧.

والتشويق، اللذين يشيران بالتدليل على أن ثمة ما يجمع الألعاب / المؤثرات تحت تقنين أشمل. فمثل التشويق، يتضح أن المفارقة بمعناها العام (المظهر غير ما هو عليه واقع الحال) هي الأساس ، إن لم تكن الجوهر في الصياغة الدرامية إجمالاً، بحيث إن ما يعتبر من قبيل التصنيف لأنواع من التأثيرات الدرامية، إنما لا يعدو كونه "تنويعات" من "الألعاب" في إطار صيغة المفارقة، بمعنى أن "المفاجأة" هي هي حقيقتها مفارقة، ولكنها تتخذ تصنيفها الخاص باعتبارها لعبة مميزة مثلاً عن "الانقلاب الدرامي" من حيث الدرجة (نرى- خلافاً لآخرين- أنه مفاجأة ينقلب منها تعاطف الجمهور، وتؤدي إلى انقلاب الموقف من الصراع)، كما أنها مميزة كذلك عن إثارة "التشويق/ التوتر"، وعن اللعبة الدرامية المباشرة تحت اسم المفارقة الدرامية...

لهذا فإنه يمكن تقنين اصطلاح هذه التأثيرات الدرامية إجمالاً - أولاً - ما دامت مجتمعة في إطار عام، ألا وهو "المفارقة / التشويق"، ثم يمكن - بعد ذلك- تقنين كيفية اصطلاح كل تأثير على حدة ضمن هذا التقنين العام.

وهكذا تمكنتُ - بناء على الحثثيات ذاتها، وخلال عدة مراحل من الممارسات السابقة - من تحديد موجز لما يمكن اعتباره تقنيًا، والذي تم لأغراض التدريس بأقسام السيناريو والإخراج والمونتاج بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة (منذ بداية النصف الثاني من الستينيات) ، وهو ما يمثل الأساس في مادة هذا القسم النظري^٥

^٥ تنظر نفس المادة في كتاب "العاب الدراما السينمائية" للمؤلف ، ضمن إصدارات مكتبة الأسرة بالهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٦ .

قانون اللعبة : جوهره في لعبة التوقيت

تعريف وسائل التأثير الدرامي:

المقصود إذن بوسائل التأثير الدرامي هي الطرائق التي يتم بها عرض الموقف الروائي على المتفرج تبعا للأثر الدرامي المطلوب التأثير به في هذا الجمهور، على سبيل استثمار اللعبة في الفن في التعامل مع المتلقى، وذلك حسبما يرى مبدع العمل.. فقد يرى في هذه اللحظة ضرورة إثارة الرعب عند المتفرج.. وقد يرى أن المطلوب مجرد إثارة تلهفه على معرفة النتائج.. كذلك قد يرى أنه من المناسب إضافة مفاجأة في هذا الموقف أو ذاك.

والذي يهمنا هنا هو أن الموقف الروائي قد يكون موقفاً واحداً، ولكن لكل كاتب رؤيته في الطريقة التي يرى أن يوصل بها الموقف نفسه للمتفرج.. فقد يرى توصيله اعتماداً على التشويق.. وقد يعتمد على عنصر المفاجأة.. إلخ.. فكما ذكرنا، قد يظل الحدث الروائي واحداً لا يتغير.. ولكن كل كاتب يتناوله بالطريقة التي يراها من حيث التأثير الدرامي.. فالشاب الذي لفقت نظره فتاة جميلة بالكازينو.. ثم استجاب لابتسامتها وحركاتها حتى هَمَّ بالنهوض إلى مائدتها في اللحظة نفسها التي انصرف فيها الفتاة، فإذا بها عمياء تتحسس طريقها.. فما هذا إلا "مفاجأة" من حيث التأثير الدرامي.. ولكن ثمة كاتباً آخر قد يقدم الموقف نفسه بأن يسبقه بمشهد للفتاة وهي تدخل الكازينو تتحسس طريقها كعمياء.. ومن ثم سوف ينتفى عنصر المفاجأة الدرامية عندما تنهض أمام الشاب في النهاية متحسسة طريقها.

وهي هذه الحالة الثانية يسمى التأثير الدرامي "مفارقة درامية" كما عرفنا.. ولكن ما يهمنا الآن هو أن الذي فرق بين كلتا الطريقتين هو طريقة التحكم في عرض المعلومة.. وهي في مثالنا هنا معلومة أن الفتاة "عمياء".. فعندما أجل الكاتب عرض معلومة أنها عمياء، ثم اختار التوقيت المناسب لإلقائها على المتفرج، حققت له عنصر المفاجأة.. ولكن عندما سارع كاتب آخر بتقديم المعلومة نفسها منذ البداية أصبح التأثير الدرامي مختلفاً، مع أن الحدث الروائي واحد.

وهنا يمكننا الاطلاع على قانون اللعبة، الذى هو قانون التحكم فى تصنيع وسائل للتأثير الدرامى عبر صياغة تقنية نظرية وموجزة:

قانون للتحكم فى وسائل التأثير الدرامى:

إن الذى يفرق بين تحقيق تأثير درامى بطريقة معينة وبين تحقيقه بطريقة أخرى ، مع أن الحدث الروائى واحد فى كلتا الحالتين، هو طريقة التحكم فى عرض المعلومات على المتفرج، من حيث:

(أ) عرض المعلومة أو تأجيلها ، أو إخفاؤها ..

(ب) توقيت إلقاء هذه المعلومة على المتفرج ..

إذا اختبار للتلاعب بالتوقيت / الطى / الإخفاء والكشف:

فى تدخلات السيناريو مع الإخراج والمونتاج السينمائى:

الآن يمكن إجراء التطبيق التقنى ذاته على كثير من المواقف للحصول على النتائج المطلوبة بإمكانية التلاعب بعنصر أساسى شامل هو "التوقيت / الطى / الإخفاء والكشف"، بإيراد مثال ملحق للاختبار، بحيث يتوافق به كذلك عنصر "المفاجأة الدرامية"، فإذا ما أجريت عليه محاولة التحوير ذاتها إلى "مفارقة درامية"، فسوف يتحول إلى اختبار جديد لإجراء التقنين ذاته، ولكن باستخدام الوسيلة السينمائية / الإخراج والمونتاج السينمائى فى إحداث التحوير من مؤثر درامى إلى آخر، الذى هو محصلة محتمبة للسيناريو.

وهيما يلى نص الموقف المثال / محل الاختبار التطبيقي، وهو المأخوذ كذلك من مرحلة لاحقة من نفس سيناريو فيلم "عازف الكرياج" للمؤلف:

- قطع إلى لقطة كبيرة للتليفون

يرن بشكل مستوأل ..

والكاميرا تفتح على الشقة

نفسها - فلاش بالك-

وسامية بقميص النوم

متجهة إلى التليفون ترفعه ..

- فيأتيها صوت المتحدث في

صلافة ، ويلهجة أولاد البلد

- فيسألها الصوت بشخط

مفاجئ .

- فتزد هي بضعف مؤدب ..

سامية: آلو

ص. الرجل: المدام سامية

سامية: أبوه أنا

ص. الرجل: عارفة صوتي وإلا لا ؟

سامية: مش واخدة بالي يا فتندم

ص. الرجل: لا لا .. إحنا هانقول أفندم من

دلوقتي ونستعبط فيها ؟

سامية: سيادتك عاوز مين ؟

ص. الرجل: أنا حلاوة الأعرج

سامية: عاوز ثمرة كام ؟

ص. الرجل: الثمرة إللى بشتكلمى منها ..

هانستعبط ثاني ؟

- فتسرد كنوع من محاولة

التخلص منه

سامية: طيب الأستاذ وجدى خـرج مش

موجود دلوقت .

ص. الرجل: إحنا ما بنتعاملش مع الأزواج ..

الزوجات فقط .. قاتلك أنا حلاوة

الأعرج يتاع ليالى الهرم .

سامية: ليالى الهرم ؟
ص. الرجل: أظن كده بقى مافيهش أى
فرصة للاستعباط ..

- فترد متسائلة محاولة التذكر

- وقد بدت على وجهها
علامات تذكر مفاجئة
فتسرع بالاستلقاء على
الفوتيل بشكل انسيابى وقد
بدأت ترد عليه بألفه
شديدة ..

سامية: طب مش تقول كده من الأول يا معلم
حلاوة .

ص. الرجل: وأنا كنت اعرفك مينين عثمان
افهمك ؟ أنا هاعرف مين ولا مين ..
الحق عليكى لأنك بنيت كار ..
وساقيش واحدة من بنات الكار
ماتعرفش حلاوة الأعرج .. ده
أنتى اتفتحتلك ليلة القدر إنك
هاتشتغلى معايا .. قوليلى .. إنت
شكلك إيه بقى على كده ؟

- وهنا نلاحظ فى رد سامية
عليه لهجة جديدة لم نألفها
منها من قبل .. حيث تكشف
جانبًا خفيًا من شخصيتها ،
عندما تجيبه فى دلال
أنثوى ..

سامية: تعجب
ص. الرجل: حلاوة ؟
سامية: وشقية
ص. الرجل: متجهزة ؟

سامية: ع الآخر يا حلاوة .

- ثم تسترخي أكثر على الفوتيل

وهي تستمع لصوته ..

ص. الرجل: شوقي بقي أنا ما عنديش وقت

للدردشة حاكم الصيف دخل ..

والسوق كابس علينا .. موسم

بقي كل سنة وانتي طيبة .

سامية: وأنت طيب يا معلم ... الأمر تلاقى.

ص. الرجل: راجل ضيف جديد .. لكن جيبه

ثقيل.

سامية: والمطلوب ؟

ص. الرجل: عاوز يتمنجه .

سامية: تمنجه يا حلاوة .

ص. الرجل: ثلاث ليالى ورا بعض .

سامية: والعين على أنا ؟

ص. الرجل: انت وصاية بصراخة .

سامية: وأنا فى الخدمة .. لكن

مين يا ترى إلتى وصى ؟

ص. الرجل: مش شغلك بقي .. الراجل أول ما

استقبلته فى المطار .. أدانى

نمرتلك وحلف ما يستفتح غير

بيكى .. أصعابه هما إلتى بلغو

عنك .. شوقي انت بقي اتعاملتى مع

مين ؟

سامية: مش مهم بقي .. قصر الكلام ..

ص. الرجل: قصره .. المدفوع بالنص

- فتهب من مكانها واقضة فى

جدية وثقة ويلهجة قاطعة ..

- فيأتيها صوته مستهزئاً

سامية: دا طمع

ص. الرجل: لالا ... أنتى هاتسوقى فيها

من دلوقتى ؟

- وإذا بها تأخذ مكانها على
الفوتيل مرة أخرى هازئة ..
- سامية: وانت زعلان ليه يا حلاوة .. بين
البايع والشارى .. يفتح الله .
- ص. الرجل: هاتحكى فيا و أنا مزنوقك مع
زيون جديد ..
- سامية: هى .. ما الشق واسع مفتحة ..
هاتزنتلى ليه يا حلاوة ؟
- ص. الرجل: قلنا إنك وصاية ..
- سامية: خلاص .. يبقى السعر وصاية .
- ص. الرجل: قصر الكلام ..
- سامية: قصره .. ليك واحد فى المية ..
- ص. الرجل: يا بنت الـ ...
- سامية: إخرس قطع لسانك .. أنا مش
وقيع يا روح أمك .. أنا ماتكلش
اونطة ..
- ص. الرجل: مملش .. عندك حق .. طيب
بأقول إيه ؟ ماتخليهم عشرة المية ..
- سامية: واحد فى المية .. ولجل المعاملة الطيبة
هاديك الثانى بقشيش ..
- ص. الرجل: بقشيش ؟
- سامية: عاجبك ؟
- ص. الرجل: عاجبنى ..
- سامية: إمتى يا حلاوة ؟
- فتسمع صوت تهديدته كأنما غيظه
- فتزد عليه بإصرار وثقة .
- فتبدو فى صوته رنة ذهول ..
- بينما تسأله هى فى تحدٍ
ساخر .
- فيأتىها صوته مستعلماً ..
- هنا تبتسم سامية وتعود إلى
لهجتها فى التذلل حيث
تسأله ..

- قطع -

كايبنة تليفون

- قطع إلى المتحدث إليها -
حلاوة - في لقطة كتفية
وهو يتحدث في التليفون في
داخل كايبنة عمومية ولا
تتعرف على وجهه وهو
يجيبها ..

ص. الرجل: النهاردة الساعة عشرة
بالليل ..

- بينما يستدير حلاوة وتكشف
الكاميرا عن وجهه، حيث
تفاجأ بأنه وجدى متحلاً
هذه الشخصية وقد وضع
منديلاً على سماعة التليفون
ليتغير صوته ..

- وهو مستمر في حديثه إليها
يسألها

وجدى: تحبي فين ؟

- قطع -

مشهد (٤٢)

نهار/ داخلي

صالة شقة وجدي

- قطع إلى سامية التي ترد

وهي بنفس اطمئنانها

وثقتها..

سامية: قدام البيت تضرب لي كلاكس

متقطع

- قطع -

كابينة تليفون

- قطع إليه وهو يرد ..
- ثم يسمع انغلاق الخط فينظر
إلى الساعة في لحظة
تأمل ومعاناة والانفعال يكاد
أن ينفجر من وجهه وهو
ينتظر إلى ساعته ..

- قطع -

صالة شقة وجدى

- قطع إلى لقطة كبيرة لمقارب الساعة تشير إلى التاسعة والنصف .. وتفتح الكاميرا لتستقبل سامية وهي في حركة داخل الشقة ونفاجأ بأنها ترتدى ملابس السهرة وتستعد بتزيين نفسها ..

- لحظات وينفتح فيها باب الشقة، حيث يدخل وجدى قادمًا من الخارج وما أن يراها في ملابس السهرة حتى تبرق عيناه ذعرًا وأسى بينما هي تبتسم ..

سامية: انت جيت ..

- فلا يرد وجدى .. بينما هي تستمر في خطواتها لاستكمال ملابسها، وليس هناك إلا صوت وقع أقدامها مع صوت دقات الساعة الرثيية .. ووجدى مازال يرقبها بنفس الذعر وهي تسأله بابتسامتها ..

سامية: ما بتدش ليه ؟

وجدى: انتي خارجة ولا إيه ؟

- فيسألها وجدى ..

سامية: هاخرج أروح فين ؟

وجدى: شايفك متزوقة ع الآخر ،

سامية: بلاش يعني ؟

- فتجيبه متسائلة بروح مرحة ..

- فيكنتم غيظه ضاغطاً على
شفتيه وهو ينظر إليها بعين
فيها التمر ثم يسألها ..

وجدى: ماحدث سأل عليا النهارده ؟
سامية: لا

- وهي مستمرة في خطواتها
المتواصلة في نشاط لتزين
نفسها وتضع الحلق في
أذنها .. وبينما هو يرقبها
بتركيز تسأله .

سامية: انت مش هاتنزل الليلة وإلا إيه ؟
وجدى: مكمل النهارده ..

- فإذا بها تتوقف فجأة ملتفتة
إليه .

- ولكنه لا يجيبها وإنما يسألها
في توتر مكتوم ..

وجدى: ماحدث إتكلم في التليفون خالص ؟
سامية: لا

- ويرقبها بغيظ وهي مستمرة
لا مبالية ترش الكولونيا على
نفسها بالبخاخة في
استمتاع ، بينما يستطرد
وجدى سؤاله في إلحاح أكثر
توتراً ..

وجدى: قصدى يعنى محدش كلمك انتى فى
التليفون ..

- فترد عليه متمائلة في
ابتسام ..

سامية: يعنى حد أنكلم وهاخبي عنك ؟
العساعة كام معاك ..

وجدى: تسعة ونصف

سامية: لسه بدرى

وجدى: إيه هو إلل بدرى ؟

سامية: على ميعاد نزولك

- فتبرق عيناه وهو يرد ..

- فينهض مذعوراً متسائلاً ..

وجدى: قتلتك مش نازل
سامية: جايز تغير رأيك .. لأنك اتعودت
تقضى الليل بره .
وجدى: وانتى مش خارجة النهارده خالص؟
سامية: كنت قاتلك يا وجدى .. إنت فيه
حاجة معينة شاغلة بالك ؟ ..
وجدى: لا أبداً .

- ثم يصمت لحظة .. ويتردد
حتى يحزم أمره وينطلق فى
صعوبة ومجازفة ..

وجدى: بس أنا متأكد أنك رديتى على
التليفون النهارده .
سامية: من جهة رديت فأنا رديت

- فينتفض كل جسمه فى ثورة
عارمة

وجدى: طيب بتخبي عنى ليه ؟
سامية: أنا إالى ياخى عنك والّا أنت
اتجننت؟ كنت هساكرنى مش
هاعرف صوتك فى التليفون ؟

- فتلتفت إليه على الفور بنفس
درجة حدته ثائرة ..

- وترسم على وجهه علامات
المفاجأة المبالغية ، حيث لم
يكن يتوقع أنه هو الذى وقع
فى المقلب وليس هى .

- وفى نفس اللحظة تتفجر فى
قمة هستيريتها المفاجئة
بأعلى ما أوتيت من صراخها
المجنون فى وجهه ..

سامية: آخرتها بتشك فىا يا وجدى ،
عشان ما إحنا ميسش
لاقيين اللقمة نساكلها . ولو يا
وجدى . ده لو حتى حياتنا ع القبر

يا وجدى مش أنا إالى أعمل كده ..
مش الإنسانية إالى بتحبك وتعيدك ..
ليه حاولت تحطمنى .. ليه ؟
بتمتحنى فى التليفون ؟ كنت متوقع
إيه ؟ كنت متوقع إنى هاخونك
عشان القرش ؟ ملعون أبو القرش .
لكن نعيش اللحظة الحلوة إالى بينا
يا وجدى ..

- بينما يكون وجدى قد وصل
قمة ذهوله ودموعه وأنهياره
إلى جوار قدميها ممسكا
بكميها كأنه فى لحظة طلب
الغفران وهو مغمور الفاه
لا يملك نطقاً ولا يستطيع
كلمة ..

- وهى قد انهضت الدموع من
عينيه رغم العصبية
الرهيبة التى وصلت قمته
على وجهها ، ويدها بدأت
تلمس شعره بحتانها وحبها
الجارف له ، رغم اللحظة
المشوية بالعصبية ..

- وهو منهال فى تقبيل يدها
فى صمته ودموعه
وعصبيته ..

- وهى أيضا لم تعد تملك إلا
أن تجد نفسها منهارة فى
حركة انسياب بطئ ناحيته .
حتى قبلة عارمة بينهما وهما

على السجادة فوق الأرض .

- وتدور حولهما الكاميرا في

ديناميكية رومانسية صاخبة

أثناء قبيلتهما ولحظة حبهما

الجارف .

- بينما نسمع صوت سامية

الذي يحكي للمحامي هذا

الفاش.. وصوتها على نفس

مشهد القبلة ..

ص. سامية: وكانت لحظة خلاص جميلة .. زى

ما نكون بنبتدى حياتنا من جديد .

- قطع -

الاختبار / التعقيب على لعبة حلاوة الأعرج

بالطبع قد أصبح واضحاً في هذا الموقف ذلك العنصر الذي أدى إلى إحداث تأثير المفاجأة / اللعبة الدرامية، عندما تم "الكشف" عن أن وجدى هو المتحدث بالتليفون، بعد أن كان عنصر الإيحاء والتوقع يقودان ويشيران مباشرة إلى شخصية أخرى مصطنعة هي شخصية حلاوة الأعرج.. وهنا لن يبدو ثمة اختلاف حرفي أو تقني في إحداث هذا التأثير عن ذلك الذي تم إجراؤه في مشهد بداية "عازف الكرياج" ذاته، ومن ثم فإن إمكانية التلاعب لتحويل المفاجأة إلى مفارقة، هي ذاتها الواردة هنا كإمكانية للتحقق، بحيث إنه إذا ما تم إلقاء (كشف) معلومة أن وجدى هو المتحدث بالتليفون منذ بداية الموقف لتحولت لعبة التأثير فوراً إلى المؤثر الآخر وهو المفارقة الدرامية، إذ يصبح المتفرض بعدها على علم بمعلومة أن المتحدث بالتليفون هو وجدى ، وليس من يسمى حلاوة الأعرج، في حين أن سامية لا تعلم ما يعلمه الجمهور، وهو ما يمثل شرط تحقيق المفارقة الدرامية، وبدليل أن هذا التأثير نفسه قد حدث في الصياغة الحالية ذاتها للموقف حالما أقيمت معلومة أن وجدى هو المتحدث في التليفون، فما أن التقيا (وجدى وسامية بالشقة) حتى كان ما يجرى بينهما عبارة عن لعبة مفارقة درامية قائمة على علمنا - نحن الجمهور - بأن المتحدث هو وجدى، أما سامية فلا تعلم ذلك. هذا وحين يتم إلقاء معلومة (كشف) أن سامية كانت على علم (بالاستنتاج) تقع المفاجأة / اللعبة الناتجة من الإخفاء سلفاً لكونها كانت تعلم، حيث ذهبت المعالجة بالحوار لردود سامية في التليفون إلى إخفاء استنتاجها هذا عنا - نحن الجمهور - لحين توقيت إلقاء المعلومة بهدف إحداث التأثير بالمفاجأة.

ليس إذاً هناك ما هو إضافة شرح جديد في هذا الاختبار عن سابقه بأكثر من التأكيد حتى الآن على إمكانية تقنين اللعبة / التأثير الدرامي، ولكن ما يتوجب تأكيده الآن - إضافة إلى ما سبق - هو دور الوسيلة السينمائية / الإخراج والمونتاج السينمائي في تحقيق مثل هذه التلاعبات ، ذلك أنه إذا كانت بعض هذه التلاعبات يمكن أن تتم عبر عناصر الكتابة، مثلما أشرنا إلى صياغة الحوار في إحداث المفاجأة في هذا المثال، فإن إمكانات الإخراج السينمائي

عامة، وما يتركز منها في التقطيع (الديكوباج) أو (الميزانشوت) Mise - en Shot خاصة، ومن ثم إمكانية المونتاج كذلك، إنما يمكنها أن "تلعب" دوراً مؤثراً وحاسماً في هذا الصدد، حتى على الرغم مما قد تمت كتابته، بل الأبعد، أنه ممكن حتى في مرحلة المونتاج، على الرغم مما قد تم تصويره، وليس فقط بالرغم مما تم كتابته، وذلك ما دام أن قانون التوقيت / الطي / الإخفاء والكشف، يوفر لإمكانات الإخراج والمونتاج السينمائي ناصية هذا التلاعب.

إن مخرج مشاهد هذا الموقف، لو أنه صور لقطة حديث وجدى بالتليفون، على اعتبار أن موقعها سيكون مبكراً منذ أول رد لسامية على التليفون، استهدافاً لتأثير مقارفة درامية، إنما يمكنه - أي المخرج - كذلك أن يعيد صياغة اللعبة / التأثير حال ممارسته لمونتاج المادة المصورة فعلاً. فهو لحظة أن يحذف تلك اللقطة المبكرة لحديث وجدى في التليفون، إنما يقلب التأثير من مقارفة إلى مفاجأة، ما دام أنه "حذف"، أي "أخفى" و"أجل" إلى حين "توقيت" آخر يلقي فيه تلك المعلومة. هذا كما أن العكس بالعكس صحيح، لو أن التصوير قد تم بناء على هذا "التأجيل"، إذ يكفى في مرحلة المونتاج أن يقدم لقطة واحدة لتصبح مبكرة، فيتحول التأثير من "مفاجأة" هي التي كان مخططاً لها منذ صياغة المخرج لتقطيع لقطاته، إلى "مقارفة" درامية عندما جلس إلى طاولة المونتاج.

هذا، ولكن الأمر في الإخراج لا يتوقف عند مجرد التلاعب بتوقيت وضع اللقطة في سياق القناع، وإنما ينسحب كذلك إلى كل عناصر إخراج اللقطة ذاتها، ذلك أن "لقطة كتفية" لحديث وجدى في التليفون كفيلة بإخفاء المعلومة (وجهه)، ومن ثم تحقق الأثر / اللعبة، في حين يختلف الأثر تماماً لو أن اللقطة كانت عامة ومواجهة تماماً لوجه وجدى. كذلك فإن حركة الكاميرا أو الأشخاص في داخل اللقطة هي بدورها إمكانيات تلاعب في التوقيت / الطي / الإخفاء ثم الكشف.

وعلى سبيل المثال، فإن اللقطة الكتفية لوجدى متحدثاً بالتليفون هي "إخفاء لمعلومة" أن وجدى هو المتحدث، لكن بعد عدة جمل حوارية في داخل اللقطة نفسها، وإذا ما تحركت الكاميرا "شاريوه" قصير لتكشف عن وجه وجدى، فإن ثمة تأثيراً لمفاجأة سوف يحدث (ويمكن كذلك أن يستدير وجدى كاشفاً عن وجهه للكاميرا مع ثباتها). إضافة إلى ما نذكر به مرة أخرى، من أن المخرج

سيمكنه أيضا في حالة المونتاج أن يحذف جزءاً من اللقطة به الحركة / الكشف، وذلك تلاعباً بتوقيت إلقاء المعلومة إذا ما ارتأى المخرج فيما بعد أفضلية "التأجيل"، ومن ثم تأجيل مفاجأة أن المتحدث هو وجدى.

ولن نقف إمكانات التلاعب عند حد، مع أن للتقنين حداً، على عكس إمكانية الطلاقة الإبداعية للمخرج، والتي تبدأ في استثمار إمكانية التقنين منذ امتلاكه النص المكتوب، حيث بإبداعه يمكن أن يثرى اللعبة بالكثير. فمثلاً لو أن النص المكتوب قد حدد اللحظة التي تُلْقَى فيها معلومة أن المتحدث بالتليفون هو وجدى، فإذا بالمخرج المبدع، وعندما يكشف بالكاميرا عن المتحدث بالتليفون، نجد أنه ليس وجدى، وإنما أحد البلطجية من العاملين مع الأب في معرض السيارات.. وتتفتح الكاميرا على المشهد (تراك أوت.. أو زوم أوت) لتصبح إزاء لقطة أوسع فيظهر الأب.. وأيضاً إلى جواره يقف وجدى معانياً بقسوة، وهو يستمع إلى الحوار الدائر في التليفون من خلال سماعة أخرى. ولعلنا في حاجة كذلك إلى تكرار توضيح إمكانية التلاعب مجدداً بهذا المؤثر نفسه في مرحلة المونتاج، باعتباره الإمكانيات السحرية هنا. "وفي كتاباته الأولى كان أيزنشتين يعتقد أن^(٢٨) أصغر وحدة للفيلم هي اللقطة، وأن كل لقطة تعمل كلعبة من ألعاب السيرك، أي إنها تحدث تأثيراً سيكولوجياً معيناً يمكنه أن يتحد مع اللقطات الأخرى المجاورة ليبنى الفيلم". وفي إطار هذا الفهم وشرحه المجازى باللعبة، تحدد موقفه في موضوع العلاقة بين العناصر المختلفة التي يتكون منها إخراج الفيلم السينمائي، حيث "تأدى أيزنشتين بأن يعمل كل عنصر كلعبة من ألعاب السيرك تختلف عن اللعاب الأخرى ولكنها تساويها"^(٢٩) في قدرتها على أن تحدث في المشاهد تأثيراً نفسياً دقيقاً، وبما يدفع إلى مناقشة وتحديد نتائج الاختبارات بثقة.

النتيجة:

تقنين اللعبة "ممكناً" في الإبداع السينمائي

إن ما سبق اختباره تطبيقياً لا يعدو كونه محاولة الإجابة عن سؤال "مدى

٢٨- أندرو (ج. دادلي): نظريات الفيلم الكبرى، - من ٥٢.

٢٩- المصدر نفسه.

إمكانية ممارسة التقنيين عبر العملية الإبداعية للفيلم السينمائي. هذا وقد أثبتت الاختبارات المبدئية - مع تعمد تبسيطها لأغراض الشرح - أن ذلك ممكن، ودائماً هو "ممكن" بصرف النظر مرحلياً عن كونه التقنيين الممكن عبر ما هو سائد، وليس عبر كونه تقنياً لتجديد إبداعي، حيث تصبح تلك خطوة تالية فيما بعد هذا التقنين.

ولكن هذا التيقن من "الممكن" فيما هو سائد، سرعان ما يستدعي قضية الخلاف المذهبي في توجهات الجمالية السينمائية في الإطار السائد نفسه، وبما يمكن اختزاله إلى توجهين: أحدهما يقول بالمنتاج عماداً لجمالية السينما، في حين لا يتوقف الآخر عند هذه المونتاجية، وأياً كانت التمايزات النوعية داخل كل توجه منها. أما بحث "الممكن" فسرعان ما يثبت نفسه كذلك في أي من هذين التوجهين الرئيسيين، ما دام أن عنصر "التقنين" يثبت نفسه في ممارسة أي منها، باعتباره إمكانية تلاعب بـ "التوقيت".

يبقى إذاً، أن يُصاغ الاختيار (تقنين اللعبة "ممكن" في الإبداع السينمائي) مهما اختلف التوجه الجمالي للإبداع السينمائي.

(أ) اللعبة المونتاجية:

ما دام أنه لا يمكن أن يكون هناك خلاف على أن المونتاج السينمائي "فن"، أي إنه "ممارسة إبداعية"، وأنه إذا كان ثمة خلاف، فهو إما حول قضية اعتباره صيغة التفرد الإبداعي للسينما بين الفنون، وإما أنه خلاف بين التيارات والاتجاهات بداخل كونه "فنًا" دون أن يمس ذلك كله كون المونتاج "فنًا إبداعياً" .. فنستطيع بالتالي أن ننتقل - على سبيل الاستيضاح - إلى مجرد مثال واحد في فن المونتاج السينمائي الذي يقوم برمته على سبق واضح للنظرية على الإبداع، سواء منذ اكتشاف الأمريكيان بورتر وجريفيث أول قطعات مونتاج موظفة، أو منذ اكتشاف الروس - وعلى قمتهم أرنشستين - الفعاليات الجمالية لإمكانات هذا المونتاج - أي منذ صاغها أيزنشتين - في نظريات جمالية تبعها كثير من النظريات المختلفة أو المتوافقة أو الكاملة التضاد معها. ومن ثم فالتطبيقات الشارحة لهذه النظريات إنما تزخر بكثير من الأمثلة، لكن لسياق التقرير فقط سوف ندع أيزنشتين يشرح لنا مثلاً واحداً عندما يستشهد "بأمهر عمل في المونتاج نفذه (بويلر)، ولقد كان ذلك في فيلم (دانتون)، وهو أحد الأفلام الواردة

من المانيا، ومن تمثيل (إميل جانينجز)، فطبقا لما تم عرضه على شاشتنا السوفيتية رأينا مشهدا⁽⁴⁰⁾ مؤداه أن (كاميل ديزمولينز) قد حكم عليه بالإعدام بالمقصلة، فيندفع دانتون بأنفعال شديد إلى روبيسبير الذي يستدير ثم يمسح عن وجهه دمعة، فتقرأ التعليق المكتوب بعدها يقول ما معناه تقريبا: هكذا اضطرت باسم الحرية أن أضحي بصديق...، ويضاجثنا أيزنشتين عندما يتحدث عن النص الألماني الأصلي للفيلم متسائلا: "من يستطيع أن يخمن أن هذا الدانتون عندما جرى إلى (روبيسبير) إنما يصق في وجهه"⁽⁴¹⁾.. بل إن هذه البصقة هي نفسها الدمعة التي مسحها روبيسبير من على وجهه بالتمديد⁽⁴²⁾.. وأن التعليق المكتوب كان يعنى ويشير إلى كره روبيسبير لدانتون، وهى الكراهية نفسها التى بسببها حكم فى النهاية على دانتون بالإعدام بالمقصلة⁽⁴³⁾..

هكذا انقلب مغزى المشهد بأكمله رأسا على عقب، لمجرد قطعين بسيطين. حيث يقصد أيزنشتين حذف اللقطة التى بها "البصقة"، والتى كان من شأنها أن تغير كل المعنى، بل اتجاهات الأحاسيس ناحية الشخصية الدرامية.. أى إنها عملية إعادة للإبداع السينمائى تحققت بناء على بدهية نظرية يعرفها كل فنان سينمائى، والتى يصوغها أيزنشتين بعبارة: "إنه لمن البديهي لأى شخص توجد بين يديه قطعة من الفيلم كى يضعها فى مكانها المناسب"⁽⁴⁴⁾، أن يعرف بالخبرة، أن هذه القطعة سوف تبقى محايدة على معناها، حتى على الرغم من كونها جزءا من تسلسل مرسوم ومخطط له⁽⁴⁵⁾.. وهى تبقى هكذا إلى أن تتصل بقطعة أخرى، فتكتسب فجأة معنى آخر، فتتقلبه لشكل مختلف تماما عما كان محدد لها عند التصوير، وهى كلمات أيزنشتين ذاتها التى إن عبرت عن خبرة فى هذا المفهوم، إلا إنها ذاتها المصوغة على هيئة نظرية يكتسبها السينمائى لتقوده - مسبقا - فى إبداعاته.

40- Eisenstein, Sergei: Film From. - p. 11.

41- Ibid.

42- Ibid, p. 10.

43- ينظر لترجمة الكاملة لهذا الفصل من كتاب أيزنشتين فى. مذكور ثابت: فى علم الجمال السينمائى.

ولكن جمالية المونتاج فى المسرح أيضا + كذلك مذكور ثابت: فى جماليات الفولم (٢) أيزنشتين من

التبجاع إلى السينما .. عبر المسرح.

(ب) لعبة التوقيت ليس بالمنتاجية وحدها،

ولكى يمكن تجنب الخوض فى الاختلاف الأسلوبى بين اتجاهى: المنتاجية / أيزنشتين، وعمق المجال / بازان، فإنه يمكن الاستناد فقط إلى الجانب الذى يقر بالمنتاج فى نظرية عمق المجال نفسها عند بازان، أى بما يشمل الأسلوبين فى الحقيقة، حيث يمكن فى هذا الجانب^(٤٤) تعريف القصة (ومن ثم التابع الدرامى) بأنها العلاقة الزمنية بين أحداث انتخبت بعناية ، سواء قُدِّمَت هذه الأحداث بالتتابع المنتاجى ، أو عبر عمق المجال للقطعة العامة، أو بكليهما تبعاً لعملية الإدراك السيكلوجى للواقع، فإن مادة المبدع الدرامى السينمائى تبقى عبارة عن العلاقة الزمنية بين الأحداث (وهى علاقة تستتبع بالطبع علاقات الأمكنة) ، وبما سوف يعنى بعد الاختبار أن العمل على هذه المادة الزمنية هو تلاعب بالتوقيت.

إن وجود عنصر "التوقيت" كعامل حاسم / أداة، فى تشكيل المؤثرات الدرامية، إنما يشير إلى الخامة / الزمن الفنى، الذى يعبر بدوره عن إمكانية الخلق لدى تشكيله، وبما لا يعنى مجرد القولية، وإنما هو الخلق / اللعب بالزمن، ذلك الزمن الذى يشكل فى كل مستويات الفيلم / الفن عاملاً فنياً خلاقاً، بل هناك من يذهب إلى القول باعتباره العامل الفيصل فى ماهية وفى كينونة الفيلم كفن، مثلاً يقرر ذلك المخرج السينمائى أندريه تاركوفسكى لدى إجابته المباشرة عما تتشكل منه الصورة السينمائية، حيث "يصبح الزمن فى السينما الأساس"^(٤٥)، كالصوت فى الموسيقى، واللون فى الفنون التشكيلية، والشخصية فى الدراما، كذلك "مع أنه يمكن التكلم بلا نهاية عن الطبيعة الجامعة للسينما، الشيء الأساسى والمسيطر فى الصورة الفنية السينمائية هو الإيقاع (الريتم) المعبر عن مجرى الزمن داخل اللقطة، ويظهر مجرى الزمن ويكشف عن نفسه فى سلوك الشخصيات والتفسيرات"^(٤٦) التعبيرية والصوتية، ذلك إذ يذهب تاركوفسكى إلى أبعد مدى فى شرحه: "فمن الممكن تخيل فيلم بدون ممثلين وبدون موسيقى أو ديكور وبدون مونتاج، إذ يكفى فقط الإحساس بجريان الزمن داخل اللقطة، وهذا

٤٤- أندرو (ج. دادلى): نظريات الفيلم الكبرى. - ص ١٥٤.

٤٥- تاركوفسكى (أندريه): أقواله فى، الصورة الفنية السينمائية. - ص ٤٧.

٤٦- المصدر نفسه: - ص ٤٥.

ما سيكون سينما حقيقية، كما ظهر في وقت ما فيلم (وصول القطار) للأخوين لوميير ، أو فيلم لأحد ممثلي Underground الأمريكية. فيلم تضمن فعالية مذهشة وغير متوقعة، إذ نرى فيه ولوقت طويل رجلاً نائماً حتى لحظة إيقافه .

في الاتجاه المقابل لما يعرف عادة بـ "المونتاجية/ أيزنشتاين" ونارة أخرى بـ (الشكلية)، وحيث "وضع بازان ما يسمى^(١٧) بتقنية (عمق المجال)، الذي يسمح للحركة أن تتطور في وقت طويل ، وعلى مستويات مكانية متعددة، والذي يعنى هى بساطة أنه "إذا بقيت بؤرة عدسة الكاميرا حادة إلى ما لا نهاية يكون للمخرج الخيار في بنائه لعلاقات درامية متشابكة في داخل الإطار^(١٨) Mise en Scene بدلاً من علاقات بين الأطر (المونتاج) "، أى من حيث إن مصطلحي (عمق المجال) و(المونتاج) مصطلحان^(١٩) أسلوبيان يشيران إلى احتمالات تقديم الأحداث، لذلك يلزم التقدم أيضا في اختيار يمثل حول إمكانية (اللعبة/ التوقيت) في الأسلوب الثاني / عمق المجال.

ويصدد المثال المطلوب نلتقى لدى أ. سوركوفا بما تلتقطه وتطرحه كما لو أنه بمثابة الشرح التأكيدى لهذه المقولة من ناحية، وبما هو التمثيل لمفاجأة درامية من ناحية أخرى، وفي الوقت نفسه هو إبداعية فيلمية ، وذلك من "فيلم باسكال أوربييه ، المؤلف من لقطة واحدة ولمدة عشر دقائق^(٢٠) . في البداية تسجل الكاميرا حياة الطبيعة وعظمتها وسكونها وعدم مشاركتها في قلق الإنسان ودواضعه وغرائزه. وبعد ذلك ، وبحركة رائعة ومتقنة ، تظهر أمام أعيننا بهرجة لنقطة صغيرة نفهم منها أن هناك رجلاً نائماً على الحشيش على سفح الهضبة.. وهنا تتبثق الروابط والعلاقات الدرامية فوراً، وسرعة الزمن تتناسب وسرعة سعينا لمعرفة من ينام على الهضبة. نحن نقرب إليه مع الكاميرا بحذر شديد. وفي النهاية نعرف أن ذلك الشخص ميت، بل مقتول (مفاجأة)، هذا ثائر نائم نوماً أبدياً في أحضان الطبيعة الرائعة التي لم تكن مشاركة في عملية قتله. عندما ندرك ذلك تعود بنا الذاكرة فوراً إلى الأحداث التي كانت السبب في خلق

٤٧- أندرو (ج. فادلى): مصدر سابق. - ص ١٥١.

٤٨- المصدر نفسه.

٤٩- المصدر نفسه. - ص ١٥٢.

٥٠- سوركوفا (أ.) الجورة الفنية السينمائية. - ص ٤٦، ٤٥.

هذه القصة على الشاشة ، تتشكل لدينا مجموعة كاملة من الصور الفنية ، يتجمع فيها ، كما في النواة ، كل الأحداث التي تهز عالمنا اليومي ، وهكذا تخلق لعبة التوقيت أثرها عبر اتجاه عمق المجال ، واستنادا إلى أثر المشاهدة الفيلمية ذاتها .

إذا لا ينطبق مبدأ التوقيت / اللعبة هذا على اتجاه بعينه ، ففي الطرف المقابل لسينما تاركوفسكي أو هيرتزوج وأشباههما توجد سينما المونتاجيين / إيرشتين ، والتي على الرغم من تضادها مع هذه السينما الجديدة إلا أن مبدأ التوقيت / اللعبة يظل واحدا ، وإن اختلفت جمالية الأسلوب السينمائي ، فمن حيث التضاد ها هو أيزنشتين يضرب مثالا : "نفرض أنه يتحتم عليكم عرض جثة راقدة في غرفة"^(٩١) فإذا قدمتم هذه اللوحة بلقطة عامة واحدة ، فإن المشاهد سيبدأ بالنظر كيفما يشاء .. كما يوجه انتباهه للشئ الذي يريده هو وليس للشئ الذي تريدون عرضه أنتم . ومن ثم يقدم أيزنشتين المعالجة الأخرى كما صورت فيما قبل الحرب : "يبدأ المشهد"^(٩٢) من زاوية الغرفة حيث يقع الحذاء . بعد ذلك عرضوا لنا ساعة تكتك ، نافذة وستائر ممسدة ، يدا متدلية من فوق السرير ، وبعد ذلك عرضوا إلسانا راقدنا على السرير ملوث الرأس ، ليعلق أيزنشتين بأن المتفرج في هذا التخطيط سوف يرصد توالى اللقطات باهتمام شديد .. واهتمامكم يمس بـ "غموض الحدث القادم" ، أي لعبة الإخفاء / التوقيت ، وهو ما يجري أيزنشتين تحليله مقرا أن "في كل لقطة كبيرة"^(٩٣) يحدث انعطاف ، حركة ، لكن اتجاه سير الحدث غير واضح ، فهو يتصاعد ليس في الخط الذي تريدون توجيهه في البداية ، بل ينعطف في اتجاه آخر . ألا يعني هذا الانعطاف في اتجاه آخر ذات شرط الإيحاء بالتوقع الذي صنعناه لتحقيق المفاجأة الدرامية ، عبر أخذ توقعات الجمهور في مسار معاكس للمعلومة التي ستلقى إليه بالمفاجأة ؟

وأما من حيث منطق المعالجة الفنية ، فإن أيزنشتين يستند إلى أنه - من حيث المنطق - لا يوجد في الحياة كشف تقابلي عن الأحداث أبدا ، مؤكدا بذلك مبدأ الطي / توقيت إلقاء المعلومة في المعالجة الفنية .

٩١- أيزنشتين (سبرجي) : حول تكوين سيناريو الفيلم القصير . - ص ٩٢ .

٩٢- المصدر نفسه .

٩٣- المصدر نفسه . - ص ٩٤ .

وحتى إذا ما قيل بالتقابل مع ما يسميه ميخائيل روم: فيلم التأملات ، والذي يعلن مطلقه في تحقيقه في مقابل ما يقوله: "لقد سُميت الأحداث ، ولا أريد أية علاقة مع أفلام تستند أساسًا على تساؤلات"^{٥١} كالسؤال التالي: ماذا سيكون؟ من هو الجاني؟ ماذا حدث؟ من الذي خنق الآخر؟ من هي المرأة الخائنة؟ كيف سينتهي كل هذا؟.. هذه المسائل لم تعد تهمنى. السينما وسط، للتفكير. وأود إخراج فيلم التأملات".^{٥٢} فيها هنا أيضا يصبح استهداف التفكير/ التأمل، هو أيضا لعبة، ولعبة قائمة على توقييت للتأمل، وتوقييت عرض أو إخفاء، وإلا فكيف يتحدد أساسا ما يهدف المخرج إلى إثارة التفكير فيه.

٥١- إيرنشتين (مخرجي): المصدر السابق، - ٩٧.

ضرورات نظرية: في ممارسة ألعاب الحرفية/الفن/الفيلم/السيناريو

مهما كانت إشارتها - في البداية - إلى الإيجاز، إلا أن استناد ما نقدمه "حرفيا" إلى ربط بين الفن واللعب، لا بد أن يثير استشكالات عدة، إن لم تكن في أقل مستوياتها مجرد استفسارات أو تساؤلات، تستلزم وضوحا من أجل الإجابة، خاصة بما يخدم القناعة بعلاقة "التصنيع الممكن" في مجال الإبداع الفيلمي، رغم إثباته بالاختبار التطبيقي، ولهذا فقد اخترنا أهم ما نرى عرضه كضروريات نظرية في هذا الصدد.

١- اللعب كنسق/القيمة الدونية

ما أن نقدم على الربط بين كل من الفن واللعب، حتى نصطدم بالنظرة الشائعة إلى اللعب التي تكتفي بالنظرة الدونية إليه باعتباره قيمة، وبصرف النظر عن كينونته كنسق حياتي . فما أكثر ما ترد استخدامات كلمة اللعب إشارة إلى قيمة - بالسلب أو بالإيجاب - مثلما نفهم ذلك مباشرة من "تفسير لما يجري اليوم في فنون (اللاشكل) التي تغمر الصور والتماثيل"^(٥٥)، ولا هم لها سوى اللعب بالخامات، واستعراض مهارة الصنعة ، بلا أي علاقة بالقيم الفنية، أو بعناصر الطبيعة ورموزها وإيعاءاتها، الأمر الذي يفقد الإبداع الفني المعنى المضمون الإنساني . وعلى سبيل المثال، فهي هو سيجفريد كراكاور الذي "مثل السينما غير الواقعية كمثال آلة علمية تستخدم كلعبة"^(٥٦)، قد تكون مشوقة ومثيرة وسارة ، ولكنها ستكون دائما في غير موضعها، أي إنها لعبة لكونها - أي السينما - في غير الموضع الذي يرتضيه لها، ومن ثم فهي في موقع نظرة دون ما يرتضيه كراكاور، لأنها ستكون "ليس إلا استثمارا اقتصاديا لمنهجها"^(٥٧)، أو تشتيت انتباه لا جدوى منه لجمهور لا عقل له، أو (الاعيب) التباهي من هنائي المستقبل . وهكذا يرى في حركة فيلم الفن Film D'art أنه لعبة باعتباره الأصل للفيلم المسرحي، ذلك "أنه نوع مغلق يحيط الممثلين وحوارهم ذا الأسلوب المنمق بديكور مفتعل ومختار بعناية"^(٥٨)، فهو لا يستكشف شيئا، ويسجل فقط القيام بلعبة فكرية في

٥٥- مختار العطار: الفن والحداثة بين الأمس واليوم. - ص ١٩٠.

٥٦- أندرو (ج. دادلي): نظريات الفيلم الكبرى. - ص ١١١.

٥٧- المصدر نفسه.

أساسها، أدرج كراكاور ضمن هذه الأفلام السواد الأعظم من منتجات هوليوود، إذ إنها تعتمد عموماً على سيناريوهات (محكمة) وديكور مفتعل حتى ولو كان جذاباً، تجعل هذه العوامل من المستحيل على الطبيعة أن تتدخل في القصة^{٥٨}. أى إنها تباعد عن الواقعية التي يطالب بها كراكاور، ولذلك فهي لعبة ما دامت لا تحقق مطلبه، ومن ثم فاللعبة هي شيء دوني.

ويمكن أن تتعدد الأمثلة التي يتم رصدها في هذا الصدد، ولكن أوضح الأمثلة وأكثرها مباشرة نجدتها فيما يفرقه أميديه إيفر بين نوعين من السينما، حيث يبدي احتقاره للنوع الثاني، الذي يتضمن بدوره حالتين، إذ "لا يمكن للفيلم في أى من الحالتين أن يتهرب من مكانته كأداة أو لعبة"^{٥٩} تخدم الأفكار المصاغة مقدماً "دعاية"، أو الحاجات المرضية (إباحية). ومن ثم فإن إيفر يضع مجازية اللعبة هنا عبر نظرة دونية ما دام أنه بهذه الإباحية "يخضع صانع الفيلم نفسه بنذالة لإشباع هذه الحاجة" - ويقصد حاجة المشاهد الشهوانية أو السيكلوجية، ومن ثم تتأكد هذه النظرة الدونية إلى اللعب باستخدامه في التوصيف المجازي لبنية فيلمية يرفضها، وتقنية لا يقبلها، فمثلاً "إذا أعاق الصورة شيء منذ البداية"^{٦٠} بحيث لم تتمكن أن تصعد إلى مستوى الوضوح، تبقى إذن على مستوى مجرد لعبة تتكاثر بجنون دون قدرة على تحديد الاتجاه^{٦١}. فالتوصيف هنا يساوى بالفعل لعبة، ولكنه توصيف لسينما محل التقاد، وعبر هذه المجازية بالنظرة الدونية للعب.

هذا، ولكن المهم أن تلك النظرة الدونية إلى اللعب / القيمة، إنما هي نظرة مرتبطة مباشرة باللعب / المصطلح بما هو مترسخ في الأذهان. بدليل أن هذه النظرة موجودة حتى عندما تذهب المقولات إلى التسليم - عبر ضمنيته فقط - بأن ثمة قيمة لهذا الفن عندما يكون حاملاً لمواصفات وسمات هي في حقيقتها "لعب". ولكن دون ذكر مصطلح "اللعب" نفسه في حالة هذا السياق الذي يعترف بتلك القيمة، وذلك مخافة أو تجنباً لما قد ترسخ في الأذهان عن دونية اللعب / القيمة، ومن الأمثلة على ذلك موقف كراكاور نفسه، إذ مع ذلك يمكن أن تجد هي

٥٨- المصدر نفسه. - ص ١١٩.

٥٩- المصدر نفسه. - ص ٢٢٧.

٦٠- المصدر نفسه.

تحليلاته ما يعتبر من الناحية الضمنية تسليمًا بالفن / اللعب / القيمة المثالية، دون أن يذكر في هذه الحالة مسمى "اللعب" لتلخيص هذه الضمنية، بل على العكس فإنه يقيم ضمنية اللعب هذه باعتبارها "ليست لهواً بخيالنا"، أي بما هو التناقض بعينه الذي اتضح عندما "وجد كاركاور أن من بين هذه الأشكال والموضوعات^(٦١) القصصية السينمائية الطبيعية الإيجابية يكون الموضوع البوليسي هو المثالي. هنا تدفع الحكمة الأدبية التقليدية (البوليس السري يبحث عن الحقيقة) كلا من صانع الفيلم والمشاهد نحو المادة الخام للحياة أثناء البحث عن مفاتيح هامة للقضية.. إنه ابتكار أدبي يعلى بطبيعته أهمية الدنيا على الخيال. إنه يضطرنا أن نستخدم عقلنا لا أن نلهو بخيالنا في بحثنا عن معنى الدنيا التي حولنا". إذ هكذا الإصرار على نفى صفة اللهو / اللعب عما يراه قيمة (هي في حقيقتها لعبة)، ومع ذلك فهذا النفي والرفض للاتصاف به مرده النظرة الدونية إلى اللعب ذاته، تماماً مثلما نجد - ومنذ القدم - أن "اللعب"^(٦٢) هو فعل الصبيان، يعقبه التعب من غير فائدة، أي بمرادفته ذاتها مرادفته للنظرة القيمة إلى "اللهو"^(٦٣) : هو الشيء الذي يتلذذ به الإنسان فيلهيه ثم ينقضى".

إن الإصرار - عبر نظرة دونية إلى اللعب - على استخدام اللعب مجازياً في التعبير عن عمل فني ما في حالة انحطاطه أو ابتذاله ، أو على أقل تقدير في حالة كونه دون المستوى، إنما هو استخدام - ورغم مجازيته - يعنى ضمناً التسليم بأن ثمة إمكانية لهذا الفن المنتقد في أن يكون "لعبة".

وأياً كانت زوايا الربط أو التفرقة بين الفن واللعب، فإن ثمة ما يجب إثارة الانتباه له، حيث أول ما يصدم مخلصى النيات هو أن الفن لعب، وهو كذلك أولاً- وقبل طرح هذا الارتباط - لأن اللعب ليس مجرد قيمة، وثانياً لأن اللعب نشاط اجتماعي / ضروري، وضرورته مثلها في ذلك مثل النشاط الاجتماعي / الفن / الضرورة، مثل النشاط الاجتماعي / العمل / الضرورة... إلخ. أما من حيث الصدمة النظرية التي تربط الفن باللعب، فهذا هو ما يتوجب طرحه عبر جدلية الارتباط / التفارق، وليس التماثل.

٦١- المصدر نفسه. - ص ١٢٢.

٦٢- الجرجاني (المشهد الشريف): التعريفات. - مادة اللعب. - ص ١٠٩.

٦٣- المصدر نفسه. - مادة اللهو. - ص ١٠٩.

اللعبة = قانون الطلى / الإخفاء والكشف (المفارقة / التشويق فى الفن)

يشير بياجيه إلى ب. سوريو P.Souriau الذى ركز بدوره (فى جمالية الحركة) (Esthetique du Mouvement) على أن كل لعبة، هى بمقام ما عميق "مشوقة Interested طالما أن اللاعب مرتبط بشكل مؤكد بنتيجة نشاطه هذا"^(٦٤). بينما أن فى حالة الممارسة المحضة تكون النتيجة متطابقة ماديا مع ما يتشابه معها ذاتها من نشاط (جاد).

أما هذا التشويق، فهو ما سيكشف عنه الفن عامة، والدرامى خاصة، باعتباره القائم أساسا على مبدأ أو قانون الطلى / الإخفاء والكشف، وبما يمكن أن يعود بنا ثانية إلى نموذج يجمع بين النسقين فى هذا الصدد، ألا وهو "اللفز" الذى من شأنه أن يبرز هذا القانون كأساس لقيامه، سواء باعتباره اللعبة، أو العمل الفنى. ولفظة ضمنى Implicit مشتقة من الكلمة اللاتينية Plicare، وتعنى (مطوى)، كلفافة من الجلد. والرسالة المضمنة يجب أن يبسطها القارئ، لا بد أن يفسرها ويملا الثغرات، ويحل الألغاز، لأنه فى حاجة إلى أن يمارس ذلك (لعبا وهنا)، حيث نجد فى نسق اللعب جانباً مهماً "فى تكوين اللفز والاحتفاء به لدى الأطفال والكبار على السواء"^(٦٥). هذا العامل هو الرغبة الكامنة لدى الإنسان والميل إلى لعبة الإخفاء. إن ما يهمنا هنا على سبيل التوضيح بالمثال هو إشارة كويستلر على "أن جزءا كبيرا من الرواية الجديدة Nouveau Roman ومن (السنة الماضية فى مارينباد) يذكرنا بطريقة لعب البوكر التى تخفى فيها أوراقك ليس فقط عن خصمك"^(٦٦). ولكن عن نفسك أيضا. وفى هذا الربط باللعب فالخلاصة تعنى أن (الأشكال، حتى لو رسمت بلا عيون لا بد أن تبدو كأنها تنظر، وبلا آذان، لا بد أن تبدو كأنها تسمع"^(٦٧).. وهذا هو التعبير بصدق عن (اللا منظور...) . وأما الذين يقدمون عرضا كاملا للموضوع، فيفقدون السحر بهذه الطريقة"^(٦٨) لأنهم يحرمون ذهن (القارئ) من المتعة اللذيذة، متعة تخيل أنه يخلق، ولكنها أيضا متعة الخلق / الترقب، خاصة فى الفن الدرامى، ما دام أن الحالتين (الخلق والترقب) تقومان على نفس القانون / المتعة، قانون الطلى نفسه،

64-piaget, jean: play dream,s and imitaion in childhood. p. 147.

٦٥- د. محمد الجوهري: الطفل فى التراث الشعبى. - ص ٤٧.

٦٦- المصدر نفسه [كويستلر (أوتلر): مصدر سابق].

٦٧- فى المصدر نفسه.

ولذلك فمن أهم العناصر التي تجمع بين نسق اللعب / الفن، توازن عنصر التشويق في أية درجة من درجاته، والتي مهما اختلفت تبقى هي كونها تشويقاً إلى نتيجة، وعماد معالجتها الفنية هو "المفارقة" بما أنها أساس قانون طي وإخفاء .

لذلك فإنه إضافة إلى عنصر التقنيين المشترك بين نسق الفن واللعب، فإن عنصراً مشتركاً بين كليهما يتبدى أكثر شمولية، ألا وهو متعة ترقب النتائج، ولا نهائية النتائج التي تبرز في كل مرة تعاد فيها اللعبة، أو التي يعالج فيها الفن موضوعاً ما بعينه، وهي متعة نابعة من الطبيعة المشتركة لممارسة كل من النسقين، ففي كليهما جدلية التقنيين/ الحلول الجديدة، وإلا كانت "الحماسة" التي تصحب لعب الشطرنج سوف تخمد لو اكتشف أحدهم الاستراتيجية المؤكدة للفوز^(٦٨)، ذلك مع أن للعبة الشطرنج ذاتها قوتين ممارستها، وبينما يمكن الانتهاء تماماً من صياغة هذه القوانين والتعارف والتواضع عليها، يصعب تماماً الانتهاء من صياغة الحلول النهائية الممكنة للفوز، تماماً مثل الفن في امتلاكه لتقنياته التي يمكن صياغتها دون إمكان صياغة حلول نهائية لمعالجته الإبداعية القائمة على هذه التقنيات إلا في حالة ما يسمى "الإنتاج بالجملة" بما يتنافى مع مفهوم الفن ذاته، وفي هذا الصدد يلتقي الفن مع اللعب الذي يصاحب الإنسان إلى مدى تاريخه.

والخلاصة أن اللعب نسق آخر غير نسق الفن، إلا أنه نسق متضمن في نسق الفن.. ومن ثم فليس كل لعب هو فن، وإنما العكس صحيح، كما أن ليس كل نسق العمل الفني لعباً، وإنما فقط يتضمنه.

- لماذا؟

- لأنهما متفارقان جدلياً من حيث إن:

(أ) نسق الفن / العمل الفني - خطاب وتخطب.

(ب) نسق اللعب / المباراة - تخطب بلا خطاب مسبق.

- كيف؟

٦٨- من مقطع يحدد فيه مألوفه برنامج الحركة الرمزية، في المصدر نفسه.

٦٩- روبك (إرنو) في: ماركس (جورج)؛ حديث مع إرنو روبك: من رأي أن المكعب شيء من الطبيعة. - ص ١٠.

- إن آلية الإبداع متفارقة في النسقين:

(أ)- في العمل الفني:

نجد المقتن المرسوم/ مخطط سلفا - (ويمكن أن تكون نهايته معروفة للمتلقي/ المخاطب، سلفا كذلك، مثل الملاحم الهومييرية المعالجة في مسرحيات أسخيلبوس وسوفوكليس ويوربيدس).

(ب)- في اللعبة:

نجد المقتن سلفا، لكن نتيجته غير معروفة سلفا، أي إنه ليس مرسومًا مخططًا (وقد يحتوى عنصر التخطيط، ولكنه محصور في كل طرف من أطراف التنافس، كأن يتولى كل مدرب الفرقة كرة وضع خطة هجوم ودفاع لفريقه، أما المباراة نفسها فلا يمكن أن تكون مخططة، وإلا أصبحت المباراة خطابًا/ عملاً فنياً).

(ج)- للعمل الفني مخاطب/ الفنان

بينما لا نجد في المباراة مخاطبًا، حتى وإن قيل في حالة طرفين متنافسين مع توافر المشاهدين لمباراة إننا إزاء اثنين (أو طرفين) ، فالحقيقة أنه لكونهما لا يدريان النتيجة، فهما بالتالي ليسا بمخاطبين، وحتى إذا ما قيل بأن المخاطب الحقيقي هو عملية التنافس ذاتها، فالحقيقة إنها أيضا غير معروفة (محددة) المواقب أو النتائج، ومن ثم فلا ينأى لها أن تكون خطابًا مرسلاً.

وأيا ما كانت جدلية التفارق والاتفاق بين النسقين، فإن العنصر الحاسم في التفارق بينهما هو كون الفن "خطابًا"، دون أن يكون اللعب كذلك، هذا كما أن ما يجمع النسقين هو كون كل منهما "مقتنًا سلفا"، ومع ذلك - وهذا هو التفارق - فإن الفن مخطط / مصمم، في حين أن اللعب ليس كذلك... من ثم يصبح البحث عن مدى إمكانية تقنين الفن، استنادًا إلى نموذج متضمن فيه، وموازل له من ناحية أخرى، بحثًا قادرًا على الإجابة عن سؤاله (مدى إمكانية...؟)، ما دام أن المستهدف إمكان تحقيقه (التقنين) هو العنصر المشترك من ناحية، والممكن تحقيقه في نسق اللعب من ناحية أخرى، في حين أنه محل استشكال في نسق الفن.

٢- مخاطر تقنين وتصنيع المؤثرات الدرامية.. في سيادة الإنتاج السينمائي بالجملة

ما دام أن نموذج فيلم اغتيال ديجول قد بقى محل خلاف حاد، من حيث 'القيمة' الفنية، وما دام أنه كان النموذج / اللعبة في التلقى محل الاختبار، إذا فيمكنه أن يشكك - أساساً - في القيمة التجديدية للسينما التي نيقبها، لذا لزم الاستدراك الذي يأتي ضمن مخافة السقوط في نمط (الإنتاج بالجملة)، والذي يتكسر نجاحه واستشراؤه عبر عملية 'التلقى' لأعمال هذا النمط، حيث 'هذه اللعبة بالذات هي موضوع هذه الأعمال' (٢٠) من سينمائية وتليفزيونية، التي يطلق عليها أصحابها أسماء ونعوتاً مختلفة مثل (فن جماهيري) .. (فن مفهوم) .. إلخ... فالإرضاء ادعاءات الفهم والبساطة والواقعية الزائفة (٢١)، يقوم منتج التسلية التقليدية التجارية بإعطاء المشاهد ما يتوقعه، وتوقعاته هذه مشروطة بما تم استقباله في السابق وإلى ما لا نهاية. ومن هنا فإن 'التسلية التجارية والبنى الدرامية التقليدية تعمل ضد الفن' (٢٢) .. أي ضد الاكتشاف.. وهي تستغل كسل الجمهور، عن طريق استخدام ردود فعله المشروطة (المقننة حرفياً) والمجرية خيال معادلات البنى الدرامية التقليدية التي قدمها...

ومن هنا يجدر التنويه أن تجنب النظرة إلى اللعب باعتباره قيمة دونية، لا تعنى التسرع ضد من يختلف مع مفاهيم اللعب/ الفن، إذ يجب التحفظ على ما يمكن أن يستدعيه هذا الربط فيما بين النسقين من إمكانية 'التقنين' وما يستتبعه ذلك من 'قولبة' تتنافى مع إبداعية التجديد الفني. وهنا نضطر إلى التحفظ على أوسع شريحة تستهدف رواج الاستهلاك الجماهيري في الفن، وقد أشير إلى أن ثمة عاملين أساسيين يعتبران من مقومات الإنتاج بالجملة (٢٣) في الصناعة: أولهما إنتاج قطع غيار مقننة، وثانيهما إمكان تجميع هذه القطع دون جهد كبير نسبياً. وهذه هي الطريقة التي تتبع أيضاً، مع بعض التعديلات،

٢٠- نيل المالح: السينما .. فن / معرفة / موقف، ص ٢١.

٢١- المصدر نفسه، ص ٢٢.

٢٢- المصدر نفسه، ص ٢١.

٢٣- هاروز (ارنولد): فلسفة تاريخ الفن، ص ٢٥٦.

فى الإنتاج بالجملة فى محيط الفن". هذا فى حين أن "الأعمال الفنية ليست إنتاجاً صناعياً، بعكس غالبية المنتجات التى تتميز بأنها تصنع كميات بقدر الإمكان حتى تباع لأكبر عدد من المستهلكين"^(٧٤).

ومن هذه الزاوية بعينها، لابد كذلك أن يتشأ التطبيق والتفسير للسينما/ اللعبة/ التقنيين، على أنه مفهوم الإنتاج بالجملة، حتى إن نيكولاس راي يسمي "الأفلام بأنها (أكبر وأثمن قطار كهربائى مصغر يمكن أن يعطى لأى شخص كى يلعب به) ، ولكن"^(٧٥) حين يجر هذا القطار من خلفه بضعة ملايين من الجنيهاات هى ثمن لأسهم المساهمين، وحين يكون مصير الشركة مرتبطاً بالركوب فيه، فأى مخرج يجرؤ يا ترى على المخاطرة بإخراجه من السكة بمغامرته بالخط وبحرق هذا النموذج من نماذج الحرفية المرعبة غير المنفذة بغية الاتجاه نحو مناطق أصعب وأكثر خطورة من مناطق المخاطرة الخلاقة... وهكذا فإن القواعد التى ينبغى أن يتم إنتاج الفن الجماهيرى وفقاً لها، إنما هى قواعد صارمة جامدة لا تلين^(٧٦). إن هناك طائفة من الاتجاهات المبتذلة المطروقة التى ثبتت شعبيتها بالفعل، ولقيت رواجاً بين الجماهير، ومن ثم فقد يضمن أتباعها نجاح أية رواية أو فيلم أو أغنية راقصة، لأن "الجمهور، ضمن لعبة (التكرار وإعادة الإنتاج) المطلوبة، بات غير قادر على استيعاب خروج نجمة المفضل عن أدواره المعتادة"^(٧٧). وهى واحدة من مقولات أساسية فى بحث مهم لإبراهيم العريس، وهو ما يختمه بقوله: "نعتقد أن لعب هذه اللعبة حتى نهايتها"^(٧٨) هو العنصر الأساسى الذى يجعل السينما الجماهيرية ممكنة، وناجحة فى الوقت نفسه، ومن بعد هذا العنصر الأساسى العايت تتوزع العناصر الأخرى، تتوزع فى لعبة واحدة ذات أدوار عديدة: لعبة تقوم بإعادة إنتاج السينما نفسها والفيلم نفسه، لعين لن ترتاح إلا إلى ما تعرفه مسبقاً، وتريد مشاهدته من جديد...".

مع ذلك - وهذا هو المهم - فلن يبرز ثمة تناقض بين المنطلق / الهدف الذى نبني عليه تصورنا هنا، وبين من يديتوون الفن / اللعبة، من منطلق حسن النية،

٧٤- بيرجيه (رونيه): الفن والسلطة - ص ٦٩.

٧٥- هوستون (بيلوب): سنوات القلق... هوليبور ما بعد الحرب العالمية الثانية - ص ١٨.

٧٦- هاووز (أونولد): المصدر السابق، ص ٣٥٥.

٧٧- إبراهيم العريس، مدخل أولى لدراسة جماليات تلقي الفيلم الجماهيرى - ص ٥٠.

٧٨- المصير نفسه - ص ٥٦.

خاصة فيما اعتبره - مثلنا - المخرج نبيل المالح "لعاباً دراسية"، حيث لعبة التحكم في الجمهور عن طريق إرضاء^(٧٩) حاجات مشروطة سبق تقديرها ووضعها ضمن معادلات الفعل ورد الفعل^(٨٠)، وهو ذاته ما يشرحه تاركوفسكي خلال مهاجمته للمونتاجيين عامة، وأيزنشتين خاصة، إذ يرى تاركوفسكي أن "سينما المونتاج تقدم للمتفرج ألغازاً وأحجيات (أي العاباً) ترغمه على حل الرموز والتلذذ في الاستعارات"^(٨١)، مستعينة بتجربة المشاهد الذهنية. وبما للأسف فإن لكل من هذه الألغاز حلاً جاهزاً ومصاناً بدقة - ذلك أن هذه الألعاب - بناء على تقنياتها - ومن وجهة نظر مضامينها - وأساليب معالجتها، يمكن تصنيفها على ثلاثة أو أربعة أنواع رئيسية^(٨٢) لا تخرج عنها بحال^(٨٣)، وبما يدفع الكاتب المسرحي على سالم إلى السخرية من نمطية هذا التقنين بعنوان كيف تصبح مؤلفاً رديئاً وناجحاً في ٢٤ ساعة^(٨٤)، فيقدم توليفة مصطنعة وسهلة وكأنه^(٨٥) يشرك القارئ تطبيقياً في إمكانية ابتداء هذه التوليفة عبر ملخص لسلسل يصفه بأنه "عاطفي"، ويعنونه بـ "تساليك الحب"، ليكون من شأن منحاه الساخر كشف إمكانات الابتداء الحرفي في إنشاء مثل هذه التراكيب، ومثلما ينصح ستيفان قارته في الهامش^(٨٦) بقراءة صيغة شو التركيبية للمسرحية (المحكمة الصنع) في مقدمته لـ: ثلاث مسرحيات لبريو Three Plays by Brioux، فهو يقول إن (موقف شخص برى أدانته الظروف بجريمة هو موقف يمكن الاعتماد عليه دائماً. وإذا كان الشخص امرأة، فيجب أن تدان بارتكاب الزنى... إلخ)، حيث لا تعدو هذه التراكيب كونها "لاعيب" مصنفة في أنواع محصورة طبقاً للأثر الدرامي لكل منها.

مثلما يستطرد المالح فإن "هذه الأنواع يتم تناولها"^(٨٧) وتكرارها وكأنها طقوس دينية ليس لها شواذ، بل هي في نظر المفتح الوصفة الكاملة والنهائية المعبرة عن حقائق الحياة التي يتأثر بها الناس وتسيل دموعهم أو يتأوهون لها ويضحكون

٧٩- نبيل المالح: السينما، فن/ معرفة موقف- مجلة الصورة الفلسطينية، عدد ٤ تشرين الثاني ١٩٧٩- ص ٢١.

٨٠- تاركوفسكي (أ.) أقواله في، الصورة الفنية السينمائية - ص ١٧.

٨١- نبيل المالح: مصدر سابق - ص ٢٢.

٨٢- علي سالم: كيف تصبح مؤلفاً رديئاً وناجحاً في ٢٤ ساعة، كتابة الملخص- مجلة هيدو ١١-١٧ أكتوبر ١٩٨٤م - ص ٣٨.

٨٣- ستيفان (ج. ل.)، الملهاة السوداء، ص ١٩٨.

معها على مختلف صنوفهم، حيث يحدث أن يذهب المشاهدون إلى السينما^(٨٥) غالبا لا لمشاهدوا فيلما (نظاما واحدا) ولكن لمشاهدوا أحد أفلام الغرب لتوم ميكس (أجزاء من نص أكبر يشتمل على الكثير من الأنظمة المفردة)، وذلك بالتعبير السيميوطيقى، الذى يبدو تحليلا من وجهتها لما يعنيه تعبير "الإنتاج بالجملة" ذاته عند أرثولد هاوزر، أى ذات ما يصبح نهجا، في حين يثبت كذلك ، وكما يجمل المالح: "أن الإعادة والتكرار والتقليدية، وعدم السماح بظهور الإنتاج الإبداعي"^(٨٦)، والتدجين في مصنع التسلية واللعب الدرامية ذات الواقع الذى لم يعد واقعا أبدا، كل هذا يصل بنا إلى عنصر النسخ الذى يعرفه كريشنا مورتى بقوله: إن أحد الأسباب الرئيسية لانحطاط مجتمع ما هو النسخ الذى هو عبادة للسلطة، وهو ذات ما يمكن أن يتأكد عند التسليم بما ينتهى إليه جان بياجيه من أن "الألعاب المنظمة هي أنظمة اجتماعية"^(٨٧) من حيث ثباتها خلال انتقالها من جيل إلى جيل ، ومن حيث كونها مستقلة عن إرادة الأفراد الذين يتلقونها، في حين أن الشعور الأصيل، كان يمكن أن يعنى تفكيراً مركزاً أكثر، وغياباً أو تقليلاً من الكليشيات^(٨٨) ، والإفلال من آلية النموذج المطروح.

من هنا يجب تسجيل موقفنا الإيجابى مع هذه التحليلات وما تخلص إليه من استنتاجات، وما ترصده من جمودية الإنتاج بالجملة كليشياته ، لذلك فإن لجونا إلى الربط بين الفن واللعب - خاصة في عنصر التقنين لديهما- يصبح أمراً يثير الالتباس مما استلزم ضرورة إيراد هذا التحفظ الذى يمكن اتضاحه حال التذكرة بأن المطلوب من إثبات هذا الربط تطبيقياً هو "مدى إمكان" ممارسة التقنين في الفن، وليس سعياً أو استهدافاً إلى تثبيت تقنين سائد في الفن، وهو ما سوف يتضح لدى وصولنا إلى ميدئية: (الإبداع بقانون إبداع التقنين)، أى بما هو العكس تماماً من تسييد الإنتاج بالجملة عبر قانون تثبيت التقنين ، ومن ثم فقد لزم التحفظ، ما دام أن ثمة اتفاقاً مع من يشخصون أمراض الإنتاج بالجملة

٨٤- نيبيل المالح: مصدر سابق، ص ٢٢.

٨٥- أندرو (ج. دالى) نظريات الفيلم الكبرى، ص ٢١٥.

٨٦- نيبيل المالح: مصدر سابق، ص ٢٢.

٨٧- بياجيه (جان) وبيير انهلدر: علم نفس الولد- بيروت - ص ٧٦.

٨٨- كومتز (هـ)، أثر الفكر في الإبداع الشعري، ص ٢٢.

فى الفن باعتبارها ممارسة لألعاب مكررة.. إن هدفنا على العكس من ذلك تماما، مع أننا لا ننكر أن اللعبة موجودة فى العمل الفنى/الفيلم السينمائى، ولكن هذا الفيلم ليس لعبة كله، وما نستهدفه هو ألا يكون ذلك الفيلم هو اللعبة نفسها دائما، وبما يدفعنا إلى ضرورة التوضيح - على سبيل المثال - إزاء موقف تنظيرى مهم جاء فى التحليل القيم الذى قدمه إبراهيم العريس فى بحث آليات تلقى الفيلم الجماهيرى، حيث نجده قد انتهى إلى السبب الذى يدفع جمهور الفيلم إلى فيلم متمائل مع الفيلم السابق. "إنه شعور مركب"^(٨٩)، شعور إنسانى عميق فى نهاية الأمر: شعور يطلب من السينما أن تكون مختلفة كل الاختلاف دون أن تختلف فى شيء عن السينما التى سبقتها والتى ستليها.. إنها لعبة عبثية فى نهاية الأمر، وقد يبدو ذلك - للوهلة الأولى - منطوقا على نوعية اللعبة / السينما التى نعيشها، وذلك بناء على ما يشرحه العريس نفسه، حيث "يختلف الفيلم عن الفيلم الآخر فى الطريقة التى يؤكد غيرها المخرج على تماثل الفيلم مع الفيلم الآخر"^(٩٠)، فمثلا يتشابه فيلمان لعبد الحليم حافظ فى المناخ العام، وفى مسيرة حكاية الغرام، وفى الأغنيات، وموقع الأغنيات، بل وفى الحوارات التى تقوم بين النجم والسنيد، والبطلة وسنيدتها، لكن الاختلاف يكون فى الطريقة التى يمكن بها المخرج من أن يقدم هذا التماثل ويؤكد عليه؛ أى فى التوليف الذى يدعو عين المتفرج لخلقها فى الحيز المكانى الذى يفصل العين عن الشاشة، فى الاستعداد المسبق لدى المتفرج لتوقع نهاية مختلفة، لا تختلف كليا عن النهاية التى يتوقعها كلام عبثى^{٩١}.

هذا، وحيث التسليم بما يرصده العريس تحليليا، يجدر التأكيد أنه يثبت ما نذهب إليه من حيث التلقى / اللعبة، أما كونها اللعبة التى ينطبق عليها ما أسميناه مع هاويز "الإنتاج بالجملة" فهو ما يصبح محلا لانتقادنا بالتأكيد - مثل العريس - خاصة أننا نفرق بين نسقى اللعب والفن حيث "فى كل الفن لعب، ولكن ليس كل الفن لعبا"، ومن ثم فقد كان "الخطاب/ رؤية الفنان" هارفاً أساسيا بين النسقين، ومع ذلك فقد سبق التنبيه بالتحفظ على ما قد يؤدى إلى الانتقاد ذاته الذى يوجهه العريس - مثلنا - أى بالتحفظ على ذلك بطرحنا

٨٩- إبراهيم العريس: مدخل أولى لدراسة جماليات تلقى الفيلم الجماهيرى، ص ٥٦.

٩٠- المصدر نفسه.

مبدئية "الإبداع بقانون إبداع التقنيين" التي تمكننا من تخطي هذا استهدافا للتجديد، وأما القول بأنه: "ربما هو أقل عبثية من ذلك الشعور الذى يعترى متفرج التلفزيون وهو يشاهد فيلما مأساويا سبق له أن شاهده ألف مرة"^(٩١). ثم ها هو فى لحظة من اللحظات يأمل فى أن تتبدل النهاية بمعجزة من المعجزات، فإنه قول يطرح القضية بشكل يثير التساؤل حول ما إذا كانت إعادة الاستماع إلى سيمفونيات بيتهوفن ألف مرة هى نوعاً من العبثية؟.. ومن ثم فهو ما ينطبق على إعادة مشاهدة لروائع السينما التى سيشيد بها العريس نفسه (مثلنا ولا خلاف)، الأمر الذى ينبهنا على أن هذا التساؤل يجب أن ينصب بحثاً عن العنصر الجاذب للمشاهدة فى كلتا الحالتين (الأفلام التجديدية، وكذلك المنتجة بالجملة أيضاً)، لا أن تكون صيغة التساؤل نفسها دليلاً على الإنتاج بالجملة، فيصبح كل الفن مشروحاً عبر إجمال القول بهذه العبثية، ولكنه أيضاً ما يستلزم معاودة التذكرة بأن ما عنيناه ليس اللعب بنظرة دونية كما ترسخت فى الأذهان، ولكنه اللعبة السامية / الفن التى لا تقوم فى إعادة إنتاج السينما نفسها والفيلم نفسه، ورغم ثبوت إمكانية التقنيين فيها.

وعموماً، فإنه لولا توافر التمكن من "اللعبة" فى دفع البنية الدرامية وتعاملها مع الجمهور عبر جوهر أساسه "اللعبة"، لما تمكنت الدراما الحديثة فى كل عروضها المسرحية والسينمائية والتلفزيونية من تحقيق بطلها المعاصر، أو جوهر النفسى فى دراما المزاج النفسى.. إلخ، إذ كما يذكر ستيان، "هالصعوبة الفنية فى تصوير الضجر تصويراً مسرحياً دون إضجار المتفرجين"^(٩٢)، فى رسم الخرق دون جعل المسرحية عملاً أخرق، لقد جابهت هذه المهمة مؤلفى بيرجنت والخال فانيا وبيت هاتبريك ومحق أنت والمحراث والنجوم وفى انتظار جودو". وعندما يستطرد ستيان معلقاً بأن "بياناً كاملاً عن نجاحهم، أو نجاحهم الجزئى، سيكون بحاجة للجوء إلى شهادة الكثير من المتفرجين عبر سنين كثيرة، وسيكون دراسة قائمة بذاتها"، فإن ستيان محق ولا شك، إذا ما نظرنا إلى ذلك من منظور تحقق التلقى/ اللعبة، ولكن دون أن ينفى ذلك تحفظنا - احترازاً - من الإنتاج بالجملة الذى نطرح المبدئية التى تتخطاه.

٩١ - إبراهيم العريس: مدخل أولى لدراسة جماليات تلقى الفيلم الجمالغبرى.

٩٢ - ستيان (ج.ل.): "المهارة السوداء" - ص ١٨٥.

تجديد التقنيين في الإبداع السينمائي،

إذا ما خالصنا إلى إمكانية تحقيق التقنيين في الفن، فإنه في حالة الإبداع التجديدي، يصبح التقنيين مشروطا بعدم اعتباره كل الفن، ولا هو بذاته العملية الإبداعية في العمل الفني، وإنما فقط هو أداة للإبداع، بما يعنى أنه مجرد العنصر الذي يمكن أن ينحصر فيها يعتبر الجوانب الشكلية، "وهي الشعر، على سبيل المثال"^(٩٢) من الممكن ملاحظة نظام جديد للوزن، أو طريقة جديدة في التقنية، ومن السهل رؤية ذلك، فبالإمكان اختراع عناصر بسيطة في النظم بسهولة، أو بإمكان المرء، بعد دراسة العناصر المنبثقة لمثل هذه الابتكارات في عمل الكتاب العظام، أن يستقطرها، يعزلها ويجعلها أساسا لنظم الشعر". هذا، مع أن تلك "الابتكارات الخارجية"^(٩٣) يمكن أن يستخدمها الكتاب العظام، أحيانا، ولكن كواحدة من الوسائل الكثيرة لإنجاز مهمات أكثر أهمية، إذ إن "ما هو أكثر أهمية، أن العبقري يفكر، يؤلف، يطور أفكارا Ideas"^(٩٤)، ويفسر الجوهر الأخلاقي للحياة بطريقة جديدة". وباختصار فإن الإبداع لا يتوقف عند مجرد التقنيين رغم حتميته وضرورته.

فإذا ما قبل بالترتيب على ذلك إن "المحاولات التي قننت بعض أشكالها"^(٩٥)، إنما نجحت في تأكيد جوانب الصنعة، والمهارة، وتداولها، بحيث تبدو نتيجة منطقية صحيحة، لا يصح الاستطراد بأنه "ليس لهذا صلة ماسة أو جوهرية، بالنسبة للفن"، حيث يكون الأكثر صحة في هذه الحالة هو مقولة د. بسيوني نفسه: "^(٩٦) والفن حينما يكون إبداعا، يتطلب صنعة لها سماتها الفردية، ولكن إذا كان تقليدا، التزم فيه بصنعة مقننة مية لا دور لشخصية الفنان في إبرازها".

ترتبطا على ما سبق، فإن التجديد التجريبي، لا بد أن يعنى كسرا لتقنيين سابق، بما هو إبداع لجديد، ولكنه كذلك إبداع لتقنيين جديد يتسم بذاتية الفنان المبدع لهذا التجديد إزاء ما سبقه من تقنيين، ومن ثم تفدو عملية التجديد / الكسر هذه: لعبة جديدة، ما دام أنها قد احتوت تقنيا جديدا ضمن إطار

٩٢- سامويلوف (داخيد): العبقرية والتقاليد الأدبية- ص ٥١، ٥٢.

٩٤- المصدر نفسه.

٩٥- المصدر نفسه.

٩٦- د. محمود بسيوني: قضايا التروية الفنية- ص ١٦١.

٩٧- د. محمود بسيوني: أسرار الفن التشكيلي- ص ٦٥.

”خطاب“ يحيله إلى نسق العمل الفني / الفيلم.

ومن أمثلة الاقتراب من المفهوم ذاته ، ما يطرحه نويل بيرش الذي نال حماسة البروفيسور دادلي أندرو حول كتابه^(٩٨) ”نظرية ممارسة الفيلم - ١٩٦٩“، والذي قال عنه :”ياخذ الكتاب مظهر كتاب مبسط (لشكلية) التقليدية لأنه يفتت السينما إلى مجموعة من العناصر الكبرى^(٩٩). ولكنه يذهب كثيرا إلى ما وراء مثل هذه الكتب المبسطة بدقته ونزعة الجدلية“، أي إنه الكتاب الذي اتجه إلى التقنيين ، على أن ننتبه لقيمة مهمة به، ألا وهي أنه ليس بالتقنيين الميكانيكي، وإنما ثمة نظرية جدلية تسيطر على صياغة هذا ”التقنيين“، فمثلا نجد ”يذكر بوضوح العلاقات^(١٠٠) الخمس عشرة الممكنة بين اللقطات المتتالية“، أي ما يبدو وبالتأكيد أنه تقنيين ، لكن سرعان ما يتضح ثراؤه الذي يطابق ثراء الفيلم / الفن الذي ينادى به أكثر غلاة التطرف في التضاد مع أية محاولة للتقنيين، ذلك أنه قد^(١٠١) أمكن لبيرش أن يشير إلى الإمكانيات التي قدمت خدمات لتاريخ السينما الذي نعرفه، أن يبين أن السينما التقليدية في محاولتها أن تقص قصصا (ممثلة) اعتمدت على ثلاثة أو أربعة فقط من الأنواع الخمسة عشر للتتابع“، بما يعنى أن ثمة بقية لهذا التقنيين مازالت قائمة دون ممارستها إبداعيا، ومن ثم فإنها سوف تبدو عند ممارستها كسرا للتقنيين السابق، في حين أنها ظهروا لتقنيين جديد، حيث لم يظهر من قبل، رغم القول به نظريًا، تقنيين آخر، على الأقل في ظل اعتبارات نويل بيرش من أنها بقية الأنواع الخمسة عشر، إذ رغم ذلك ”يشيد بيرش بالخرجين الثوريين من أمثال أنتونيوني وآلان رينيه اللذين كسرا عن عمد التتابع الكلاسيكي^(١٠٢)، أعطيا السينما المستقبل فرصة استعمال كل نوع من العلاقات المكانية - الزمانية، بالضبط كما يستخدم المصور الحديث كل لون على بآليته، وكل نوع من التكوين ، وليس مجرد تلك التي تعطينا إحساسا بما هو طبيعي“.

٩٨- ينظر: Burch,Boel: theory of Film practice

٩٩- أندرو (ج. دادلي)، نظريات الفيلم الكبرى - من ٢٢٢.

١٠٠- المصدر نفسه.

١٠١- المصدر نفسه.

١٠٢- أندرو (ج. دادلي)، نظريات الفيلم الكبرى - من ٢٢٢، ٢٢٤.

ومع ذلك فإن هذه الصياغة الجدلية: التقنيين / اللا تقنيين، تتبع أساساً من كون أنه: "يبحث بيرش عن استعمال (بنائى) للسينما؛ لأنه لم يعد يعتقد فى استعمال طبيعى"^(١٠٢) أو واقعى لها. الفن عنده هو اكتشاف خواص مادية (فيزيائية) جديدة، من خلال إعادة بناء واعية، لعناصر الوسيط الفنى. وإذا كان كتابه محاولة تنظيرية فى هذا الاتجاه، فإنه لا يزال "كما يقرر"^(١٠١) مؤلفه بصراحة، لا يكاد يكون بداية، بل مجرد مؤشر لسيميوطيقية المستقبل، وربما لسينما (جديدة)، أى إنه الإيمان الكامل بإبداع التقنيات التى لم تستفد بعد، والتى لن تستفد أبداً، طالما أن التجربة الفيلمية من ناحيتها وكذلك النظرية، قد أثبتتا هذه الإمكانية الأبدية، وبما يطرح علينا مبدئية "الإبداع بقانون وإبداع التقنيين".

١٠٢- المصدر نفسه.

١٠٤- المصدر نفسه.

٢- إنه الإبداع بقانون إبداع التقنيين

فإذا ما قيل يتصلب التقنيين ذاته في مواجهة طبيعة العملية الإبداعية، على اعتبار أن واحدة من أهم قدراتها (من المنظور السيكلوجي) هي "القدرة على تكوين ترابطات واكتشاف علاقات"، فإن ما يجب الانتباه له في هذا الصدد أن "التقنيين" ذاته، هو "موضوع للإبداع"، بمعنى أن المبدع سوف يوجه جهده الإبداعي نحو إبداع تقنيين جديد، أي إبداع ترابطات، واكتشاف علاقات جديدة دون التقيد بالتقنيين القائم، ودون "الاحتفاظ بعناصر ثابتة وتقليدية في تفسير عالم الخبرة ورؤيته وإدراكه"^(١٠٥)، أي بما يعنى جدلية الاعتراف بالتقنيين من حيث إمكانية تحقيقه في العملية الإبداعية كممارسة نظرية واعية؛ ولكنه الاعتراف كذلك بضرورة إبداعه - أي التقنيين - مجدداً، وبما يمكن تسميته من الناحية المبدئية بـ: "الإبداع بقانون إبداع التقنيين".

وحتى لا يلتبس الفهم في صياغتنا لمبدأ إمكانية التقنيين في الفن، نتوجب الإشارة إلى التأكيد أن المقصود ليس تقنيا الإنتاج بالجملة في الفن؛ وإنما:

١ - هو التقنيين الخاص بالفنان إزاء تجريبيته الفنية الخاصة.

٢ - وذلك طبعاً بالإضافة إلى خصوصية في تقنيين الصنعة ذاته كذلك، إذ "قد يصل أحد الفنانين إلى تقنيين صنعته بما يتناسب مع إنتاجه"^(١٠٦)، ولا ضير في هذا ما دام هذا الفنان قد عرف حدود دائرته، وأبعاد قفّه. لكن يصعب أن يعيد غيره صنعته المقتنة، فما يصلح له قد يعوق غيره أو يضلله". وهو بدوره قول غير بعيد عما يقول به تاركوفسكي: "من غير الممكن أن تصبح هناءاً بواسطة الدراسة، أو عن طريق الدراسة"^(١٠٧)، كما أنه من غير الضروري دراسة قوانين المونتاج ببساطة، لأن كل فنان، أي سينمائي، يكشف في عمله عن هذه القوانين من جديد"، أي بما هو اعتراف سياتي بالتقنيين، يؤكد على مبدئنا حول ضرورة إبداع التقنيين، وإن كان يقابله تحفظنا هنا على شمولية

١٠٥- ينظر د. عبد الستار إبراهيم: آفاق جديدة في دراسة الإبداع - ص ٢٨ . ٢٠.

١٠٦- د. محمود بسيوني: أسرار الفن التشكيلي، ص ٦٦.

١٠٧- تاركوفسكي (أ.): أقواله في الصورة الفنية السينمائية - ص ٥٠.

عدم الدراسة في الفن، حيث تتناقض هذه الشرطية مع إمكانية وجود التقنيين في الإبداع أساساً، بينما يقيّدنا وضوح إمكانية التقنيين في اللعبة الإبداعية للسيناريو، إلى خاصية الوعي (القائم على إمكانية هذا التقنيين) في معالجة وإعداد السيناريو السينمائي المكتوب وبالتالي إمكانية تدريسه.

٤- معالجة وإعداد السيناريو عن الأدب

اقتراب نظري

إن ثمة تساؤلا توضيحيا يمكن طرحه: ما الذى يمكن أن يقال عن تجارب المبدعين الفنانين والأدباء انفسهم عندما يعيدون صنع بعض أعمالهم الإبداعية المعروفة فى أشكال أو أجناس فنية أخرى؟... ألا تتواهر بالضرورة فى مثل هذه الحالة، أفكار وخطط مسبقة للإعادة؟ ألا تستوقف الوسائط الفنية الجديدة مثل هذا المبدع الذى ينتقل بمادته من وسيط فنى إلى آخر؟ ألا تصبح لديه درجة من الانتباه والوعى لتقنية مختلفة لوسيط مختلف إزاء المادة نفسها؟... أم أنه يمكن الزعم بأنه الإلهام أو ربات الشعر... إلخ؟

وتقودنا محاولة الإجابة إلى بدهية، إذ ما دام أن ثمة حتمية وعى تكنولوجى أو وعى بأجرومية، إضافة إلى "خصوصية جمالية" يتفرد بها الفيلم / الفن، فإن عملية التأليف / الإبداع (السيناريو) للفيلم تصبح بدورها ذات خصوصية، تختلف عن مثيلاتها فى مجال الرواية أو المسرح أو الشعر، "فالرواية والسيناريو السينمائى ينتميان إلى عالمين مختلفين. وما هو مشترك بينهما قليل جدا، باستثناء الورق باعتبار أنهما كليهما يكتبان عليه"،*، حيث لا بد أن تتم العملية الإبداعية عبر جدلية "التطويع / الخضوع" فى آن واحد، لجمالية السينما وتكنولوجيتها فى آن واحد كذلك، ومن ثم يصبح ما يمكن إيساله عبر كلمات الأدب غير ممكن تحقيقه هو نفسه عبر الفيلم إلا بـ "إعداده"، بما هو "تطويع وخضوع"، أى بما هو "التكييف" إذا ما أردنا تعبيراً اصطلاحياً.

تلك هى الخاصية التى لا تبرز لمجرد المقارنة مع الأدب، ولكنها الخاصية القائمة بذاتها، ما دام أن هناك حتمية التطويع والخضوع لجمالية سينمائية محكومة بدورها بتكنولوجية متقدمة، لذلك فحتى العملية الإبداعية لممارسة كتابة السيناريو لا يمكن مقارنتها بالعملية الإبداعية لممارسة كتابة الأدب، حيث ينطلق الأخير فى أوراقه لا أكثر، دون أن يكون المعنى بذلك فنية الأدب أو معاناة

* استرودج (روبن) كاتب السيناريو الأمريكى روبن استرودج يتحدث عن مهنته - ص ٧٦.

إبداعه، إنما لإثبات أن الدور التخطيطي (مجرد التخطيط) هو سمة لمرحلة السيناريو للفيلم، وأنه - أي السيناريو لا يعدو كونه مرحلة، حيث "لا تنهض أي مشكلة للتدوين في مجال السينما كما هو الحال في الأدب والمسرح"^(١٠٨)، فالعمل السينمائي مجسد ماديا بالضرورة، فهو مثبت على شيء حقيقي (الفيلم أو الشريط)، وبدون ذلك لا تقوم له قائمة، فهذا الشيء نفسه هو الذي ينتحل صفة العملية التدوينية. وذلك رغم أية اختلافات حول ذلك، فمثلا، وبينما "يقول روبرت بريسون إن (السينما ليست عرضا، بل عملا مكتوبا يحاول المرء من خلاله أن يعبر عن نفسه في صعوبة رهيبية)، يؤكد جين ميتري في إصرار أن (السينما ليست - ولا يمكن أن تكون - عملا مكتوبا.. اللهم إلا عند الحد الذي تكون فيه عرضا قبل كل شيء)"^(١٠٩).

فإذا كانت جمالية الفيلم بهذا المفهوم تعني أن الفيلم هو الشريط ذاته، وليس ما هو مكتوب، إذن فما هو مكتوب كسيناريو لا يعدو كونه عملية تخطيطية للنص السينمائي الحقيقي / شريط الفيلم، أي لا يعدو كونه "النظرية" في مقابل "الإبداع الفيلمي"، في حين أن ممارسة هذه النظرية / التخطيط / التصميم لا يمكن إقصاؤها عن كونها عملية إبداعية.

ورغم التسليم بصحة الشائع من أن كاتب السيناريو وسيلته "الكلمة المكتوبة"، إلا أنها لكي تكون صحيحة هي فهمها، فإنها يجب أن تفهم على أنها "وسيلة الوسيلة؛ لأنها وسيلة تحقيق الصورة السينمائية.

وليس دقيقا أو صحيحا، أن يعرف الإعداد Adaptation من الناحية الاصطلاحية باعتباره "الترجمة" السينمائية عن أصل روائي أدبي أو مسرحي، مثلما يحلو للبعض أن يبسط الأمر في كثير من الأحيان^(١١٠)؛ ذلك أن الأقرب إلى الصحة في هذه الحالة أن يعتبر ذلك نوعا من "التكييف"، وهي الكلمة التي قصدنا بها محاولة للمقابلة اللغوية مع كل من الكلمتين الإنجليزيتين:

- Adaptation.....

١٠٨- كاوزان (تادوير): بين الأدب والمسرح والسينما مقارنات غير مستباعدة. - ص ٢٥.

١٠٩- في المصدر نفسه، ص ٤١.

١١٠- على نميل المثال يظهر Adapt هي الثبت الاصطلاحى الذى يتصدر فصلاً بعنوان The Language of film

في : De Nito, Dennis & witiam Herman : Film and the critical Eye. p. 19.

- Traitement.....

واللتان تترجمان عادة بالكلمتين العربيتين:

- إعداد.

- معالجة.

حيث لا يمكن الاكتفاء بواحدة منهما لتوصيف الخاصية المقصودة هنا، ومن ثم كان لا بد من كلمة تحتويهما معاً دون الاختصار على إحداهما، وهي كلمة "التكييف"^(١١١)، نظراً إلى ما تتضمنه صياغتها من معنى "التطوير / الخضوع"، حيث جدليتهما كسمة أساسية تسم العملية الإبداعية لكتابة السيناريو السينمائي.

كذلك فإن ثمة فهما كالذي يشير إليه كاتب السيناريو السوفيتي مانيفيتش مع تولياكوفا، إلى أن ما يعنيه بالأفلمة هو "ذلك"^(١١٢) الشكل من الفن السينمائي الذي يسعى فيه المؤلف إلى الكشف عن (معادل) للعمل الأدبي في الفن السينمائي دون أن يخرج عن دائرة العمل الأدبي".

وهو ما يدفعه إلى الاستشهاد والنقل عن الكاتب والمخرج الياباني الكبير كائيتو سنيدو أنه "لا يجوز نقل الرواية أو القصة مباشرة إلى الشاشة"^(١١٣).

فالعمل الأدبي يفقد شكله الخاص لدى أقلمته، ويعاد خلقه وفق قوانين السينما^(١١٤). لقد كتبت الرواية من قبل شخص آخر، ولهذا فإن على السيناريسست أن يتقمص شخصية المؤلف لفترة زمنية ما، وأن يرغم نفسه على التفكير والإحساس كالمؤلف".

هذا بينما أنه، وفي معرض رفضه عمل فيلم عن "الجريمة والعقاب" بحجة عدم الاشتراك في تشويه دوستويفسكي، يذكر هيتشكوك في حديثه إلى تروفيو

١١١- وذلك يستلزم الإشارة إلى ما التقيت به من محاولة مشابهة لترجمة كلمة Adaptation وحدها بـ "التكييف" في مقال "عدنان مبارك: الفيلم في الثقافة الأدبية". ص ١٥٧ : ١٥٩. (المؤلف).

١١٢- مانيفيتش (ي)، ف. ت، تولياكوفا: المبادئ الأساسية للأفلمة في السينما والتلفزيون، ص ٨٢.

١١٣- في المصدر نفسه.

١١٤- يصعد التعرض لإجابة التماساؤل حول إمكانية وجود مبادئ مهينة تحكم أو تساعد عملية الإعداد والتكييف

الفيلمي للقصة الأدبية يظهر فصل بعنوان Adaption في Beja, Morris: Film and Literature, pp.77-88.

إن " ما أفعله هو أنى أقرأ قصة مرة واحدة، وإذا أعجبت بالفكرة الأساسية، فإنى أنسى الكتاب تماما وأبدأ فى خلق سينما " (١١٥).

وبهذا المفهوم يصح القول إنه " لا يمكن أن يقول مخرج (الحرب والسلام): إنها رواية تولستوى على الشاشة " (١١٦)، بل إنها رواية تولستوى كما قرأها سينمائها مخرج الفيلم بوندار تشوك.

وعند جان ميتري أنه " إذا كانت الرواية (١١٧) تجعلنا نحس بالاعتماد المتبادل بين إنسان وإنسان، أو بين أناس والدنيا، فإنها تعمل ذلك تجريديا عن طريق الكلمات والصور البلاغية، لكن الفيلم من الناحية الأخرى يعمل ذلك عن طريق العملية العادية للإدراك البسيط. ومن هنا تأتى استحالة الاقتباس الحقيقى " . أى بما يؤكد ضرورة العمل وفقا لمبدأ الخضوع / التطويع، ومن ثم فإنه التكييف، تبعاً للتقنية الخاصة بالسينما، وكذلك جمالياتها الخاصة، ولذلك " قد يحاول أحدهم أن يحتفظ فى فيلم ببناء رواية كلها، ولكن عليه (١١٨) أن يعمل ذلك بوسائل غريبة عن الرواية وعن تجربة القراءة " . هذا هو مجمل القول فى الأحوال كلها ، وعبر كل محاولات التنظير الفيلمى فى حدود هذه القضية، ولكن ما ينقص فى حالة الاختلافات هو تحديد المبدأ الذى نشير إليه فى جدليته باعتباره الخضوع / التطويع والتكييف، وهى الجدلية التى يمكن أن تجد تعبيراً عن نفسها أكثر من مرة لدى كثير من المنظرين، مثلما هى الحال عند ميتري نفسه، إذ " وفى ختام مآثور لدراسته لهذه المشكلة يؤكد ميتري (١١٩) أن (الرواية قصة تنظم نفسها فى الدنيا، بينما السينما دنيا تنظم نفسها فى قصة) " .

وإزاء الواقع المراد التعبير عنه بالفيلم الذى يتصدى له، فإن خاصية السينما تستلزم أن يتم تكييف البناء الفيلمى ليصبح هذا الواقع. وهكذا " يتكشف رأى بالاز فى المادة الخام الفنية من ملاحظاته عن الإعداد (١٢٠)، فصانع الأفلام الذى يلجأ إلى عمل فنى آخر لياخذ موضوعه ليس مخطئاً طالما أنه يحاول أن يغير

١١٥- هيتشكوك (ألفريد): أقواله فى مقتطفات من حوار فرانسا تروفو مع هيتشكوك، ص ١١٦-مجهى الدين

سليق: من الأدب إلى السينما، ص ٧٤.

١١٧- أندرو (ج. دافلى): مصدر سابق، ص ١٩٥.

١١٨- المصدر نفسه - ص ١٩٥ ، ١٩٦.

١١٩- المصدر نفسه.

١٢٠- المصدر نفسه، ص ٩١.

شكل العمل إلى اللغة الشكلية للسينما ، وهو ما نعتبره التكيف لا مجرد التغيير، وأبعد من ذلك أنه - على ما يذهب دادلي أندرو - " لا يمكن لبازان^(١٢١) في هذه النقطة أن يكون أبعد من موقف أندريه بازان الذى يؤكد أن صانعى الأفلام ينسبون شكل لغتهم الثمين ، ويضعون أنفسهم فى خدمة الروائع التى يريدون أن يقدموها على الشاشة". فما هذا إلا انتقاد مبنى على " نسيان " ضرورة " الوعى " بالتمايز اللغوى، وبصرف النظر عن حالة أن يكون الواقع واحداً، وهذا الوعى بالتمايز اللغوى هو فى النهاية " وعى تكيفي "، إذا ما اقتقد تم السقوط فى حبال " الترجمة " ، فتكون النتيجة أعمالاً هزيلة رغم عظيمة مصادرها من الروائع الأدبية . ولنذكر الأفلام العديدة^(١٢٢) مثل (موبى ديك) وهى مخيبة للأمل، لا لأن الاقتباس فى حد ذاته مستحيل ، ولكن لأن هذه الرائعة عمل يناسب موضوعه وسيطه الفنى بدرجة مثالية. وإن كان الأصح أن نقول إنها خشية المقارنة تحت مبدأ الترجمة لا مبدأ التكيف.

والمؤكد طبعاً أن ليس المقصود بالخضوع / التطويع، شيئاً من قبيل ما اعتبره بازان " اللغة الديكتاتورية "^(١٢٣) التى حددت أنواع الموضوعات المتاحة للشاشة الكلاسيكية، وحيث تم التطوير فقط فى " أنواع كانت على استعداد لأن تستجيب لآلية السينما^(١٢٤) وتعرضها "، بل - من ناحية أخرى - يصبح نتاج هذه اللغة الديكتاتورية نوعاً من القولية التى لا ينتج منها إلا تماثل وتكرار الإنتاج بالجملة، من قبيل ما يشير إليه بازان فى دراسته لنوع الاقتباسات الأدبية، من " أن رواائع الأدب العالمى تكسرت مثل الكثير من الأخشاب الحمراء لتدخل فى المناشير الكهربائية^(١٢٥)، فى هوليوود وأماكن أخرى برز بالضرورة وليم شكسبير وتشارلز ديكنز وفيككتور هوجو وقد بدوا متماثلين، والأسوأ من ذلك أنهم بدوا مثل أى فيلم آخر فى ذلك الزمن " .

١٢١- المصدر نفسه. ص ٩١ ، ٩٢ .

١٢٢- المصدر نفسه .

١٢٣- المصدر نفسه. ص ١٦٦ .

١٢٤- المصدر نفسه.

١٢٥- المصدر نفسه.

وموجز القول أن بازان " يلخص موقفه بأن يقول إن السينما الكلاسيكية كان لها شكل رسمي خلق عن كل فيلم شخصيته، وعالج كل موضوع بنفس الشكل".

لذلك ، ولكن لا يكون " الإنتاج بالجملة " هو ما ينتج عن مفهوم الخضوع / التطويع، ودون - كذلك - نفى لإمكانية الإعداد عن ، أو التكيف لعمل أدبي، "بدلاً من ذلك ينصح بالاز^(١٣٦) باقتباس الأعمال المتوسطة التي تتطوى على احتمال أكبر لإمكانية التشكيل السينمائي، أشار إلى روايات ومسرحيات رخيصة لا حصر لها تحولت إلى أفلام رائعة لأن المقتبس رأى فيها موضوعاً سينمائياً حقيقياً، أفلام مثل (مولد أمة) و (لمسة شر) و (نفوس معقدة) و (الباحثون) و(كنز سيرا مادر) ."

وهكذا يتعرض الكاتب المجري بيلا بالاش لمناقشة الخاصية ذاتها التي نوصفها هنا باعتبارها الخضوع والتطويع، ليشير إلى جدلية في هذا الصدد، ذلك عندما يذكر أنه " كثيراً ما يحدث في الفن أن تقوى مثل هذه الظروف الحرفية الخارجية وتتحول إلى قوانين تسيطر على التأليف الفني الداخلي للعمل^(١٣٧)، فقد نشأت القصة القصيرة نتيجة لحجم المساحات المخصصة سلفاً لهذه المادة الصحفية، ثم إذا بهذا الشكل الفني يعرف أعمالاً كلاسيكية ممتازة، مثل القصص التي كتبها كل من (تشيخوف) و (موباسان)، وكذلك فرضت الأشكال المعمارية كثيراً من التكوينات في فن النحت ..". ويستطرد بالاش في هذا الاتجاه ذاته بقوله :

كذلك قد يحدد الحجم (يقصد الحيز) المفروض سلفاً طبيعة المضمون، فالطول المحدد للقصيدة الغزلية التقليدية Sonnet يحدد أسلوبها.. ولن يجبرك أحد على كتابة قصائد غزلية أو سيناريوهات سينمائية، ولكنك لو فعلت، فلا ينبغي أن يصبح الطول المفروض سلفاً كسرير " بروكروستس "، اللص الإغريقي الذي كان سريره يحدد بالقوة ليلاً ثم هذا الطول، بل لا بد أن تستوحى فكرة السيناريو مضمونه وأسلوبه من طوله المحدد سلفاً، لأن هذا الطول نفسه أسلوب ينبغي أن يسيطر كاتب السيناريو عليه.. "، حيث " كان من التقاليد التي استتبت^(١٣٨) حوالي سنة

١٣٦- المصدر نفسه، ص ٩١، ٩٢.

١٣٧- بالاش (بيلا): السيناريو شكل أدبي جديد، ص ٢٥٧، ٢٥٨.

١٣٨- أندرو (ج، دادلي): مصدر سابق، ص ١٦٥.

١٩١٥ أن مدة عرض الفيلم تتراوح تقريبا بين ثمانين ومائة وعشرين دقيقة. هذا جزء لا يتجزأ من فكرتنا عن السينما، ونتاج لتصنيع ذلك الفن..". وبالطبع، ومع أنه بهذا الشرح تبدو واضحة جدلية الخضوع والتطويع في آن واحد، إلا أنه لا يمكن اعتبار العامل الوحيد لذلك هو حيز الفيلم أو طوله، إذ لا يبدو أن يكون مجرد اعتبار واحد من خواص الفيلم / الفن، والتي من شأنها أن تبعث بالخاصية الحتمية حول التكيف والإعداد في سيناريو الفيلم السينمائي.

وهي عملية تكيف من منظور الفهم التاريخي لنشأة الفيلم وتطوره إلى كونه "الفيلم / الفن"، ذلك أنه خلال التاريخ القصير والمتصل قد استطاعت شرائط الصور المتحركة أن ترسى وتطور عددا من الحركات السينمائية، في حين أن المبادئ الأساسية لغالبية هذه الحركات إنما قد انبثقت من فنون أخرى بعد أن "كيفت" طبقا لهذا الوسيط السينمائي^(١٢٩).

من ثم، وإزاء المقابلة مع الأدب، فلا مجال للمقارنة عامة، ولا قناعة أساسا بمنهجية المقارنة هذه، مما "لن يكون له من الأثر إلا خلق المناقشات العقيمة والمجادلات غير المجدية"^(١٣٠)، من قبيل الحديث عن تلك المقارنات التقليدية بين الفيلم وفن الرواية والمسرح، كأن يقال: "فالروائي قد يستطيع أن يدع الكثير لخيال قرائه، أما السيناريو فيجب أن يحدد كاتبه الدور الذي تقوم به صور الأشياء بكل دقة وعناية"^(١٣١).

١٢٩- De Nitta, Demnio & William Herman: Ibid., p. 14.

١٣٠- كاوزان (تادويز): بين الأدب، والمسرح والسينما.. مقارنات غير مستماعة، ص ٤١.

١٣١- بالاش (بيلا): مصدر سابق، ص ٢٥١.

القسم الثاني

السيناريو التطبيقي
عازف الكرياج

أولاً:
قبل أن تقرأ السيناريو التطبيقى

"عازف الكرياج"

تمهيد المشكلة فى
تعلم الإبداع وتعليمه

قبل أن تقرأ السيناريو التطبيقي "عازف الكرياج" تهديد المشكلة في تعلم الإبداع وتعليمه

يتضمن

هذا الباب نصًا كاملاً لسيناريو وحوار فيلم "عازف الكرياج" للمؤلف (د. مذكور ثابت) على سبيل التعرف التطبيقي لما تم تقديمه نظرياً في "حرفية صناعة وسائل التأثير الدرامي" وتشمل عناصر "المفارقة" و"المفاجأة" والانتقال الدرامي و"التشويق" مع كيفية "صناعة" كل منهم، وفقاً للطريقة الحرفية التي أوردناها.

وكان من أهم ما طرحناه في كيفية صناعة كل مؤثر درامي منها، هو إمكانية تحويل المؤثر الدرامي من نوع إلى آخر، مع الإبقاء على الحادثة أو الواقعة الروائية ذاتها، حيث عرفنا كيف يمكن تحويل "المفاجأة" إلى "مفارقة" في العرض الدرامي السينمائي للواقعة لذاتها، كما تعمداً أن يكون المثال التوضيحي الذي تجرى هذا "التحويل الصناعي" خلاله، هو أكثر من موقف مأخوذ من نص سيناريو وحوار "عازف الكرياج"، حتى يمكن للقارئ أن يستخلص ويطبق بنفسه المبادئ ذاتها الحرفية على بقية نص السيناريو عند الاطلاع عليه كاملاً في هذا القسم التطبيقي، وذلك دون تدخل منا بالشرح، إذ أصبح مهمة التطبيق والتدريب الذهني عليها من شأن القارئ وحده، خاصة أننا قد حرصنا على اختيار هذا النص، لما يتوافر فيه من وضوح ملحوظ جداً في صناعة هذه المؤثرات الدرامية.

ولكن عند طرحنا لما اعتبرناه "صناعة" يمكن تعلمها وممارستها، لا يمكن أن يلغى ذلك مساحة الإبداع وطبيعتها اللازمة للمؤلف الذي يكتب السيناريو، أو غيره من المبدعين، بل إن ذلك يعيدنا إلى ضرورة التعرّيج على ما اعتدت العرض له في مشكلة تعلم الإبداع وتعليمه، خاصة أن ذلك يعكس القضية المتداولة دائماً حول جدوى - أو إمكانية - تدريس الإبداع مدرسياً، لذا رأيت أن نتوقف قبل متابعة العرض التطبيقي لهذه الحرفية في نص "عازف الكرياج"، لإلقاء الضوء على أبعاد هذه القضية.

أما البعد الأساسي لهذه الوقفة فهو قناعتنا بأن الفنان الذى أبدع فنًا عظيمًا دون أن يتخرج فى أكاديميات تعليم الفن، هو بالضرورة قد "تعلم"، ولكن بمنهجية مختلفة عن حالة "التعليم" فى الأكاديمية.

إن الدروس النظرية أو العملية من حيث هى "تقنين" لحرفة فنية، لا تستتبع بدورها حتمية "تلقينها" فى تعلم الممارسة الفنية، وإلا أصبح من السهل الرد باستدعاء الأمثلة الكثيرة لعبقريات فنية استطاعت الإبداع الفنى فى أرفع مستوياته دون المرور بالأكاديمية التعليمية، لأن الفرق - فى بساطة - أن الذين أبدعوا دون أن يتم تلقينهم بالنظرية، هم فى الحقيقة قد "تعلموها"، ولكن ليس عن طريق "التلقين"؛ بل عن طريق استيعاب التراث الفنى ذاته، والذى يحمل بدوره فى أطوائه - أراد المناهضون أم لم يريدوا - هيكل الدروس، التى تتسرب - ولا شك - إلى مكونات المبدع النفسية والعاطفية والعقلية التى يسترشد بها فى إبداعاته المقيمة - حتى دون أن يعترف بها - تحت دعاوى كثير من المسميات التى على رأسها "الموهبة ولا شئ غير الموهبة"، وكأن الفنان يمكن أن ينشأ من فراغ.

وقد نجد أنفسنا إزاء مزاعم واعتراضات من المبدعين أنفسهم مما يسميه هويسمان "سفسطات العباقرة"^(١٢٢)، فقد كان لامرئين يقول: (أنا لا أفكر أبدًا، إنها خواطرى التى تفكر). وقد ألف تارتيني Tartini (صوناتة الشيطان) فى الرؤيا، كما اكتشف ديكارت قاعدة (أنا أفكر) - Cogito - فى حلم. أما جوته فقد كتب فوتر وهو يستمع إلى أصواته فقط، وكانت جورج صائد تقول إن الخلق عند شوبان (كان يأتيه تلقائيًا وممجزًا، وكان يجده بغير أن يسعى للحصول عليه ولا أن يتوقعه، وكان يأتيه كاملاً فجائيًا ساميًا). أما كولريدج، فقد كتب (كوبلاى خان) فى أثناء نومه كما لو كان مسحورًا. وكم هناك من مؤلفين ينطبق عليهم قول شاتوبريان^(١٢٣): (فى يوم جميل، استلقيت، وأغمضت عيني تمامًا، ولم أبدل أى جهد، ثم تركت العمل يتم على صفحة ذهنى. وكنت أحترس على الأخص من التدخل).

وما أكثرها مقولات التأييد لهذا الاعتقاد عبر التاريخ، وعلى ما يذهب ستولينييتز بصدد الموضوع نفسه، فإن فى "وسعنا الإتيان بعدد كبير من

١٢٢- هويسمان (دنييس)، علم الجمال/ الاستطيقا - ص ٩١، ٩٢.

١٢٣- المصدر نفسه.

الاقتباسات^(١٢٤)، حيث يورد بعضها بما يؤكد ذلك، فتيتشه يقول إن الفنان (ليس إلا تجسداً لقوى عليا ، وناطقاً باسمها ، ووسيطاً لها .. فالمرء يسمع، ولا يبحث ، ويأخذ ، ولا يسأل من الذى يعطى، والفكرة تومض كالبرق، وتبدو كأنها شيء لا مفر منه ..). كذلك يقول جيته : (لقد صنعتنى الأغنيات، ولم أكن أنا الذى صنعتها، فالأغنيات هى التى تسلطت على). والروائى ثاكرى يقول : (يبدو كأن قوة خفية كانت تحرك القلم). كما يقول الروائى الأمريكى المعاصر توماس وولف: (لا أستطيع أن أقول حقاً إن الكتاب قد كتب؛ بل كان هناك شيء تحكم فى وأمتلكنى).

أما إذا ما قمنا بمواجهة بما ترصده بعض الملحوظات من صورة مفاجئة تبرز بها غالبية الإبداعات لدى مبدعيها، فإنه حتى أصعب الاتجاه الذى يعتمد على علوم الدماغ فى دراسة ظاهرة الإبداع، إنما يصلون إلى أن العملية الإبداعية قد تتخذ هذه الصور المفاجئة فعلاً ، ولكن سنوات وسنوات هى التى تؤدى إلى هذه اللحظة المفاجئة، ذلك أن الإبداع عندهم، "هو - بعد التحليل الدقيق - عملية مخية منظوراً إليها من ناحية تركيز الانتباه فى موضوع معين بعد الإلمام الواسع العميق به"^(١٢٥). وهو ما يعتبر "عملية عزل مخي تستلزم (فى لحظة تركيز الانتباه) إقصاء (استبعاد : حجب)، أو إبطال مفعول الانطباعات الذهنية الأخرى التى لا علاقة لها بالموضوع ... لكى تنتشر الإثارة المخية المشار إليها إلى جميع أرجاء المخ . وعندما تقترن أو تتلقح - بفعل ذلك الانتشار - الارتباطات العصبية فى المنطقة المخية النشطة (المثارة) فإن ذلك يشير إلى قرب ميلاد الفكرة ... الفنية المبتكرة. غير أن ذلك الاقتراح السعيد لا يتم (فى حالات الإبداع العالى المستوى) إلا فى أعقاب دراسة مستفيضة لموضوع معين تستغرق سنين طويلة، ولكنه يحصل عند نضجه - بصورة مفاجئة - فى المراكز المخية الحسية الثلاثية فى حالة الفن"^(١٢٦).

وإذا ما استطرنا فى الاستعانة بنتائج البحث فى علم النفس فسوف نجد أنه "يلعب رصيد المعلومات لدى الفرد دوراً هاماً فى تفكيره الابتكارى. وشرط المعلومات هذا شرط ضرورى إلا أنه ليس كافياً، فالعبقري عموماً يتفوق على

١٢٤- مولينيتز (جيروم) ، النقد النفسى، ص ١٢٥ .

١٢٥- د. نوزى جعفر، جذور الإبداع لدى كل الناس، ص ٢٩ .

١٢٦- د. نوزى جعفر، جذور الإبداع لدى كل الناس، ص ٣٠ .

الشخص العادي في ثروته من المعلومات المختزنة. ويصدق هذا صدقه على العلوم. فقد برهن آجنيو Agnew في عام ١٩٢٢ على أن الذاكرة السمعية لعبت دوراً في نهاية الأهمية في الابتكار الموسيقى ، وبالمثل برهن ماير Meier سنة ١٩٢٩ على أهمية الذاكرة البصرية في الفن التشكيلي .. ومن أهم أنواع المعلومات التي تلعب دوراً في الإنتاج الابتكاري ما يسميه الأنساق Systems^(١٢٧)، (والنسق هو مجموعة منظمة متكاملة مرتبطة من الأجزاء أو الوحدات)^(١٢٨)، فالابتكار في الرياضيات يبدأ بخطة Schema، وفي الموسيقى بفكرة أساسية Theme ، وفي الشعر بهيكل عام للقصيدة (في الشعر الحديث على وجه الخصوص) . وفي الرسم بموضوع Motif ، وهي جميعاً تصميمات مبدئية تضاف إليها التفاصيل فيما بعد .

إننا لا ننفي أن تعلم الإبداع ممكن كذلك بدون الدراسة المنتظمة، لكن مع ضرورة الاقتناع بمبدئية مهم، وهو أن أعظم معلم هو التراث الفني ذاته ، وبالاتفاق في هذا الصدد مع ما انتهت إليه الدراسات السيكلوجية للإبداع، حيث "قد بينت هذه الدراسات أيضاً، أن الإبداع يحتاج إلى اطلاع منظم ومكثف على نماذج مما أبدع الأسبقون ، على أن هذا الإطلاع ليس كاطلاع الفرد العادي، بل هو اطلاع لتبين الصنعة، وليس لمجرد الاستمتاع بنتيجة الإبداع"^(١٢٩)، فهو اتفاق مع ما تطرحه جدلية السبق واللاحق من حتمية دراسة "السابق" في سبيل "القادم" إبداعاً ، حتى في أقصى الحالات "التجريبية" ، مثلما يرى سليمان جميل في المجال الموسيقي شرطية "أن العمل التجريبي لا بد أن يقدم إلينا ما يوحي بأن صاحب هذا العمل قد درس ما سبقه من قواعد دراسة عميقة جداً، وجرب وعانى معاناة حقيقية في استخدامه لأدوات من سبقه من المؤلفين الكبار"^(١٣٠).

لكن مثلما أننا لا نغنى بذلك عدم الضرورة في قصر تعلم الإبداع على تلقى دروسه التخصصية فقط، فإننا نرى من الناحية المقابلة ألا يفهم ذلك بأن تقتصر المسألة على التعلم من التراث وحده، فرب توجه يؤكد من ناحية "البرمجة" على هذه وحدها، ورب آخر يرى التركيز على الأولى فقط، في حين أن

١٢٧- د. فؤاد أبو حطب، دور التربية في تنمية التفكير الابتكاري - ص ١٤.

١٢٨- المصدر نفسه - هامش في ص ٥٠.

١٢٩- د. محمد عماد فضل، بين الأدب والموسيقى، ص ١٠٩.

١٣٠- سليمان جميل، أهواله في: التجريبية في الفنون ، ص ١٩٠.

لكل من التوجهين وحده قصوره : فالإقتصار على التراث قد يحجب عن الإبداع إمكانية النظرية فيه، فهي مثلاً د. عبد العزيز حمودة، حيث نتحسس لكتاب له عن "البناء الدرامي"، والذي يعني عنوانه أنه كتاب دراسة نظرية لتعلم هذا البناء، أو هو على أقل تقدير للتعرف عليه، أي بما هو إقرار ضمنى ومباشر بوجود البناء / النظرية، وقد وفر لى شخصياً كتاباً مرجعياً أوجه به الطلبة في تدريس مادة "بناء السيناريو"، ومع هذا فإن د. حمودة لا يفتأ يركز على ضرورة التعلم من التراث أولاً وأخيراً، إذ يقول: وإذا أراد الدارس أو المهتم بالأدب المسرحي أن يعرف القواعد والقوانين التي يتبعها مؤلفو المسرح فمرجعه الأول روائع المسرح العالمي يتعلم منها ما يريد قبل أرسطو وهوراس وغيرهما^(١١١).

وهو قول صحيح كما أسلفنا التسليم به، ولكنه - من ناحية أخرى - لا يمكن أن يكون ذلك هو الطريق وحده، مثلما يحدد به الكاتب الأمريكي موس هارت موقفه بقوله إن "تعليم التأليف المسرحي في المدارس مضیعة للوقت، وإن الطريقة الصحيحة لذلك لا يمكن أن تكون إلا هي المسرح"^(١١٢)، حيث بالمقابل يكون الأكثر صحة هو تعليق وولتر كير بأن "ليس هذا صحيحاً كل الصحة"^(١١٣)، إذ شتان بين القول بأن أحسن معلم هو التراث الفني ذاته وبين القول بالإقتصار عليه.

كذلك فإن التعلم من التراث سرعان ما يشير بدوره إلى موضوع "الخبرة"، لتطبق عليه في التو الجدلية ذاتها التي نفهم بها علاقة "النظرية" بهذه "الخبرة". وإذا تساوت إذا كان من الممكن للعقل أن يساعد الخبرة لكان ذلك

سؤالاً يجب أن نأخذ دائماً في حسابنا حتى لا تصير بحوثنا النظرية بديلة لمشاهدتنا للفيلم^(١١٤). وعند هذه النقطة يقرر دادلي مباشرة: "وفي أي مجال يمكن للمعرفة أن توهن من شأن الخبرة إذا أتاح لها الدارس ذلك. ولكنه ليس حتمياً بالضرورة لأن المعرفة يجب أن ترتبط بالخبرة لا أن تكون بديلاً لها". ومن ثم فهو الأمر الذي يذكرنا - مثل دادلي - "بمقولة سقراط"^(١١٥) إن الحياة التي لا نخضعها للفكر لا تستحق أن نحياها. كما يجب أيضاً أن نتذكر دائماً رد تلميذ سقراط عليه: (إن الحياة التي لم نحياها لا تستحق أن نخضعها للفكر). وهكذا

١١١- د. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص ١٢.

١١٢- في كير (وولتر)، عيوب التأليف المسرحي، ص ٢١.

١١٣- في كير (وولتر)، عيوب التأليف المسرحي.

١١٤- أنثرو (ج. دادلي)، نظريات الفيلم الكبرى، ص ١٠.

١١٥- المصدر نفسه.

فإنه لا يمكن للمرء أن يجعل من نظرية الفيلم ، التي ما هي إلا مجرد كلمات مرتبة، صنوا للخبرة بالفيلم . ولكن في نفس الوقت من ينكر قيمة الجيولوجيا لمجرد أنها تصف ظواهر المكونات الأرضية بمعدلات كيميائية ورياضية؟ إن تلك المعادلات هي التي تتيح لنا أن نرى موقع الأرض في الكون كله . وبالمثل تتيح لنا عمومية نظرية الفيلم طريقاً لفهم الخبرة بلغة جديدة . لغة تتيح لنا أن نضعها في إطار خبرتنا الكلية^(١٦٦)، والا فكيف يتسنى فهم محاولة كاتب عظيم مثل يوجين أونيل وهو الذي كتب في مستهل حياته الأدبية ثلاث عشرة مسرحية تؤكد أصالة موهبته ، ومع ذلك فقد التحق بمعهد بيكر بجامعة هارفارد، وهو المعهد المعروف بمعمل ٤٧ ، وفيه يدرس المؤلفون المسرحيون فنية الكتابة للمسرح على أسس علمية .. صنع أونيل ذلك بعد أن أدرك أن الموهبة وحدها لا يمكن أن تغنى عن الدراسة ..^(١٦٧) .

وإذا نموذج يوجين أونيل ، يمكن تتبع سيل من الخلافات حول هذه النقطة حتى من معاصر لأونيل مثل دورنمات، "فالفنان - في رأيه - ليس في حاجة إلى الدراسة الأكاديمية؛ لأن تلك الدراسة هي التي تحتاج إلى ما يكتبه الفنان. وليس العكس.... وإذا لم يتوصل هو (بنفسه) إلى تلك الأصول، فإن الدراسة الأكاديمية لا تستطيع أن تساعد في عمله بأصول معقدة"^(١٦٨). لكن الحديث هنا موجه إلى هدف توصل الكاتب أو المبدع إلى هرديته التي يجب أن يتوصل إليها (بنفسه) ، وكأنه يمكن أن يبدأ من فراغ، متناسياً القديم الذي يسبقه، سواء كان التعرف عليه عبر الدروس أو عبر التراث .. والحقيقة أن من سيكتشف (بنفسه) هرديته، إنما لا بد أن يكتشفها، سواء بالدراسة الأكاديمية النظرية، أو بالتعلم من التراث، اللذين (معاً) يمثلان "منهج" التعرف على ما سوف يتعبد عليه ذلك المبدع/ المكتشف، أي إنها قضية لا يمكنها أن تزيج الموضوع الأساسي للتعليم والتعلم بمجرد ذكر "الأكاديمية" .. فالقضية التي يعرج عليها دورنمات هي قضية الموقف من التقاليد ، من قبيل ما يتعرض له د. حمودة لدى عرضه في إيجاز للتعريف بكتاب "تتمية الإبداع" للدكتور زين العابدين، إذ يصرح د. حمودة عنه مؤكداً "أن

١٦٦- المصدر نفسه، ص ١٢، ١١ .

١٦٧- هؤلاء دواوة، في النقد المسرحي، ص ٢٦٤ .

١٦٨- د. إبراهيم حمودة، نظرية دورنمات في الدراما، ص ٢٨ .

أهميته تكمن في أنه ينفي فكرة الموهبة المطلقة كأساس مفرد للإبداع والابتكار.. وكان الباحث يعيدنا بصورة غير مباشرة إلى مقولة (إليوت) الشهيرة بأن الموهبة وحدها لا تكفى .. ولا بد أن تبنى تلك الموهبة، خاصة لمن يريد أن يستمر في الإبداع بعد سن الشباب .. إذ تحتاج موهبته إلى تغذية دائمة عن طريق الانتماء إلى تيار التقاليد الأدبية^(١٤٩)، أى تلك التى مردها - كما عرفنا - هو "الشاعر الناقد الغربى المعاصر - ت، س، إليوت"^(١٥٠) - حين أخذ يبين لقرائه فى مقالاته (التقليد الأدبى والموهبة الفردية) كيف يتحتم أن تجد موهبة الفنان الفرد مكاناً لها فى إطار التقاليد، أو قل بعبارة أخرى، إنه لا بد من (عمود) يستند إليه الشاعر أو الفنان، بحيث يكون للتقاليد التاريخية دورها، وللموهبة الفردية دورها، دون أن يطفى أحدهما على الآخر، فتلك هى القضية فى بحث المبدع عن فرديته، دون أن يكون فى ذلك نفي "للتعلم"، سواء أكان من التراث أم من النظرية، ما دام موضوع القضية هنا هو "فردية" أو "تفرد" المبدع / المكتشف / المجدد، دون أن تزيج هذه القضية موضوع التعلم من أساسه .. أما ولكى يتم تضمين القضيتين فى موضوع واحد دون أن يتناسى أحدهما الآخر، فإن المسألة تصبح محدودة بطريقة البرمجة التى من شأنها تحقيق ذلك.

وهى كل شق من جوانب هذه الجدلية، لا بد أن تنشأ المحاذير لدى برمجتها : التعلم والتعليم، التراث والنظرية .. ففى برمجة التعلم والتعليم عبر التراث مثلاً، سوف نجد - كما أشرنا - أن ثمة مخاطر للتجمد بما هو قائم، وهى فى هذا الشأن ينطبق عليها أول ما ينطبق الاتهام ذاته الذى دأبت الأصوات على توجيهه إلى النظرية فى الفن، فرب توجه ينادى بالتعلم من التراث بحجة عدم التقيد بنظرية تلقينية تقيد الإبداع، ليقع هذا التوجه فيما يزعم بمحاولة تجنبه.

لا يمكن - من ثم - أن نكون بصدد رفض تقييسى لإبداعات فنانين لم يتخرجوا فى أكاديميات الفن أو مدارسه، إذ تصبح هناك قناعة مبدئية بالمبدأ الذى يشير إليه - عن أيزنشتين - د. يحيى عزمى، وهو "أن الإخراج كآى فن يتعلم"^(١٥١)، حيث يمكن التأكد من ذلك غير ما يقول به الباحث إليوت فإن أيمكن : "إننى حين أستجيب حقاً لموقف جديد (وهذا هو المراد بكلمة التعلم) فإن

١٤٩- د. عبد العزيز حمودة- تنمية الإبداع- مجلة عالم الكتاب- عدد أول- يناير، ومارس ١٩٨٤، ص ١٦.

١٥٠- د. زكى نجيب محمود، فى فلسفة النقد - ص ١٤٣.

١٥١- د. يحيى عزمى، تعليم الفن وإعداد المخرج السينمائى - ص ٨.

سلوكي هذا ليس ثمرة التطور بمعناه العادي؛ وإنما هو أمر جديد يتسم بالإبداع. شأنه في ذلك شأن كل أنواع السلوك المقرون بالذكاء والتفكير^(١٥٢)، لكن مع ذلك لا يمكن وقف إمكانية التحقق على مبدأ التعلم وحده، أي إن ثمة خلافاً مع تكملة المبدأ القائلة بحسم عن كون الإخراج يتعلم: "... ولا يعلم^(١٥٣)"، بل على العكس يمكن تحقق كلا المبدأين: "التعلم والتعليم"، ذلك أن الفرق يكمن في "منهجية وبرمجة"، وليس في مدى "الإمكان" لأي منهما، فكلاهما "ممكّن"، كما أن "التعليم" غير كونه "ممكّنًا"، إنما يدفع "التعلم" دون أن ينفيه ما دام أنه قد وجد يادياً بمجرد الرغبة على الأقل، بدليل أن د. يحيى نفسه يحدد - في إطار مبدأ التعلم - مهمة أولى للـ "معلم" يقوم بها، ألا وهي مهمة "رصد موهبة الفنان الناشئ، والعمل على صونها وتنميتها وصقلها حتى تتضج وتثمر، وتتضج معها الشخصية الإبداعية للفنان"^(١٥٤). وهو - د. يحيى - وإن ذكر أن: "دائمًا ما ينتهي دور المعلم بأن يكون دورًا توجيهيًا استشاريًا"^(١٥٥)، إلا أنه سرعان ما يستطرد متحفظاً: "ولكن الدور التربوي والتثقيفي يظل هاماً رغم هذا"، أي ما يعني - من ثم - جدلية للتعليم مع التعلم، دون أن ينفي أحدهما إمكانية الآخر أو لزومه.

وهكذا يمكننا أن نقدم في ثقة نص سيناريو وحوار "عازف الكرياج"، على سبيل التعرف التطبيقي، وبفرض تعليمي أساساً، دون أن يساورنا أدنى شك في جدوى ذلك وإمكانية تحقيقه.

١٥٢- أليكن (ألبرت فان)، تربية ملكة الإبداع- مجلة العلم والمجتمع، اليونسكو- فبراير ١٩٨٥ - ص ٩.

١٥٣- د. يحيى حمزى، المصدر السابق.

١٥٤- المصدر نفسه.

١٥٥- د. يحيى حمزى، تعليم الفن وإعداد المخرج السينمائي - ص ١٢.

مواد منشورة وردت إشارة إليها في مقدمة القسم الثاني

إبراهيم حمادة (د.) :

نظرية دورنمات في الدراما (دراسة مؤلفة ضمن كتاب) في كتاب آفاق في المسرح العالمي. تأليف د. إبراهيم حمادة . القاهرة . المركز العربي للبحث والنشر، ١٩٨١ م - ص ٢٧ : ٤٥ (من ٣١١ ص).

أندرو (ج. دادلي) :

نظريات الفيلم الكبرى. (كتاب مترجم) تأليف ج. دادلي أندرو. ترجمة د. جرجس فؤاد الرشيدي . مراجعة هاشم النحاس . القاهرة. الألف كتاب الثاني ٥١ / مجموعة الكتاب السينمائي ٢ / الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ - ٢٤٤ ص.

ايكن (ألبرت فان) :

تربية ملكة الإبداع. (بحث في فصلية) بقلم ألبرت فان ايكن . ترجمة أمين محمود الشريف. مجلة العلم والمجتمع . القاهرة . مركز مطبوعات اليونسكو. سنة ١٤، العدد ٥٦ / ٥٧ ، سبتمبر نوفمبر ٨٤ ، ديسمبر ٨٤ / فبراير ١٩٨٥ م ص ٦ : ١٥ .

زكي نجيب محمود (د.) :

في فلسفة النقد . - (كتاب مؤلف) الطبعة الأولى . القاهرة . دار الشروق، ١٩٧٩ م - ص ٢٥٤ .

ستولنيتز (جيروم) :

النقد الفني ... دراسة جمالية وفلسفية . (كتاب مترجم) تأليف جيروم ستولنيتز . ترجمة د. فؤاد زكريا . الطبعة الثانية . بيروت . المؤسسة العربية

للدراسات والنشر: ١٩٨١ م - ٧٥٩ ص + ٢٤ ص لوحات، جاء في صدر المطبعة
ان الترجمة عن الإنجليزية: Stolnitz, Jerome: Aesthetics and Phi-
losophy of art criticism. _ Boston, Mifflin Co., 1960).

سليمان جميل :

أقواله في ندوة العدد .. التجريبية في الفنون (ضمن ندوة في فصلية) ينظر
عز الدين إسماعيل (د .) وآخرون : ندوة العدد .. التجريبية في الفنون.

عبد العزيز حمودة (د .):

البناء الدرامي (كتاب مؤلف) القاهرة . مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٧ م - ص .
٢٠٨ .

(نفسه):

تعمية الإبداع (مقال تقديم لكتاب في فصلية) مجلة عالم الكتاب . القاهرة .
الهيئة المصرية العامة للكتاب . عدد ١، يناير / فبراير / مارس ١٩٨٤ م -
ص ١٦ .

عز الدين إسماعيل (د .) وآخرون :

ندوة العدد .. التجريبية في الفنون . - (ندوة في فصلية) آدار الندوة د . عز
الدين إسماعيل . اشترك فيها توفيق صالح . سعد أردش، سليمان جميل، د .
عادل عفيفي، د . فوزي فهمي، د . محمد حامد، د . هدى وصفي - مجلة الفن
المعاصر، القاهرة، أكاديمية الفنون . مجلد ١، عدد ١، خريف ١٩٨٦ م - ص
١٧٣ : ١٩٦ .

فؤاد أبو حطب (د .):

دور القرية في تنمية التفكير الابتكاري (دراسة في دورية) مجلة الفكر
المعاصر، القاهرة . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر العدد ٧٦، يونيو
١٩٧١ م - ص ٤١ : ٥٠ .

فؤاد دوارنة :

في النقد المسرحي (كتاب مؤلف) القاهرة . المؤسسة المصرية العامة للتأليف
والأنياء والنشر / الدار القومية - مارس ١٩٦٥ م - ٤٣٤ ص .

كير (وولتر) :

عيوب التأليف المسرحي (كتاب مترجم) تأليف وولتر كير . ترجمة عبد الحليم
البشلاوي . القاهرة . سلسلة مكتبة الفنون الدرامية ٧ / مكتبة مصر . ١٩٦٠
م - ص ٣٥٠ ص ٧٨٥ .

محمد عماد فضلي (د .) :

بين الأدب والموسيقى (دراسة في فصلية) مجلة فصول . القاهرة . الهيئة
المصرية العامة للكتاب : مجلد ٥ . عدد ٢ . يناير / فبراير / مارس ١٩٨٥ م -
١١٤ : ١٠٧ .

نوري جعفر (د .) :

جذور الإبداع لدى كل الناس (كتيب مؤلف) بغداد . الموسوعة الصغيرة ٢٠٧ / دار
الثقون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ م - ٧٦ ص .

هويسمان (دنييس) :

علم الجمال (كتاب مترجم) تأليف دنييس هويسمان ، ترجمة طاهر الحسن . الطبعة
الرابعة . بيروت / باريس . منشورات عويدات ، ١٩٨٢ م - ٢٠٨ ص . (جاء ضمنا في
صدر الطبعة أن الترجمة عن الفرنسية : (Huisman, D. : L'Esthétique...)
(وللكتاب نفسه ترجمة أخرى بطبعة أسبيق : ترجمة أميرة حلمي مطر .
مراجعة د . أحمد فؤاد الأهواني . القاهرة . الألف كتاب ٢٢٣ / دار إحياء الكتب
العربية / عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ١٩٥٩ م - ١٦٠ ص .

وقد قمنا بمقارنة الترجمتين، ولكن دون التمكن من الرجوع إلى الأصل، أما المقتطفات فقد اعتمدناها من ترجمة أميرة حلمي مطر.

يحيى عزفى (د.)

تعليم الفن وإعداد المخرج السينمائي (بحث في مؤتمر) طبعة استنسل .
القاهرة . لجنة التعليم والبحث العلمي في الفنون / المؤتمر العلمي الدولي
الأول للفنون عن "الهوية الثقافية والفنون" / أكاديمية الفنون ج. م. ع. ديسمبر
١٩٨٤م - ص ١٢ .

ثانياً:

ملاحظات للهواة

صديقائى وأصدقائى الهواة

قد تكون من هواة التأليف والكتابة للسينما أو التلفزيون، وقد تجتذبك هذه الهواية، وتكتشف إمكانيتها عندك بعد أن تقرأ نماذج من أدب السرد السينمائى التى نقدمها إليك، والتى تسمى فى العُرف المهنى السينمائى " سيناريو الفيلم " .

والسيناريو - فى أبسط تعريفاته المشهورة - هو " الفيلم مكتوباً على الورق " ، أى إنه النص المكتوب الذى يشتمل على وصف كل تفاصيل الصورة والصوت التى ستظهر على الشاشة، وهو النص الذى يتولى المخرج إخراجه إلى حيز الوجود بوسائل التنفيذ السينمائى أو التلفزيونى، بدءاً من الكاميرا، مروراً بالديكور وتسجيلات الصوت، فى الاستوديو مع الممثلين ، وانتهاءً بالمونتاج ومزج الأصوات، ثم الطبع والتحميض فى المعمل، وهى التخصصات التى يتولاها سينمائيون دارسون، ويمكن التعرف على مختلف هذه المهن فى الكتب التى تشرحها للمهتمين.

وللسيناريو أعرافه الخاصة فى الكتابة، فهو ليس كالقصة الأدبية كما قد يتصور البعض ، مع أنه يحتوى على " حكاية " فى حالة سيناريو الفيلم الروائى، فالسيناريو يجب أن يصاغ بشكل يخدم أغراض تنفيذ الفيلم وتصويره .

وتتم صياغة الكتابة فى السيناريو من خلال التقاليد الحرفية التالية التى تم التعارف عليها لخدمة أهداف تنفيذ الفيلم:

أولاً : أن يُقسَّم الفيلم إلى مشاهد .. (والمشهد فى عرف صياغة السيناريو هو كل حدث يتم فى زمن جديد، أو مكان جديد، أو فى كليهما معاً).

ثانيًا: كل مشهد جديد لا بد أن يبدأ من صفحة جديدة (وذلك لخدمة عملية تفريغ جدول العمل التي يقوم بها مساعد المخرج عند التنفيذ، وذلك من حيث تجميع المشاهد التي تجرى في مكان واحد، وكذلك تجميع المشاهد التي تُصوّر ليلاً في كل مكان على حدة، إلى جانب تجميع المشاهد التي تُصوّر نهاراً بالمكان نفسه).

ثالثًا: تجرى صياغة صفحة كل مشهد بحيث تتضمن:

أ- بيانات المشهد، ومكانها رأس الصفحة، حيث تحتوى على البيانات التالية:

١ - رقم المشهد (أعلى يمين الصفحة).

٢ - مكان الحدث (وسط رأس الصفحة).

٣ - مكان التنفيذ (داخلي أو خارجي).

٤ - زمن الحدث (ليل أو نهار - أو غروب أو شروق).

ب - وصف المشهد .. وهو ما يحتويه جسم الصفحة التي تُقسّم كالتالي:

١ - ثلث الصفحة الأيمن يخصص لكتابة كل ما تحتويه الصورة في المشهد -

٢ - الثلث الأيسر يخصص لكتابة كل ما يحتويه شريط الصوت في المشهد، وهو:

- الحوار -

- المؤثرات الصوتية -

- الموسيقى التصويرية -

هذا .. ويراعى دائما أن يقابل كل تفصيل من تفصيلات شريط الصوت الحدث أو الصورة المرتبطة به على السطر نفسه، أو السطر الذى يليه، بحيث تسهل للقارئ عملية الربط بين الجانبين من خلال هذا التنسيق.

ج - نهاية المشهد .. والمقصود بها تحديد وسيلة الانتقال من المشهد إلى المشهد التالى (قطع - مزج - اختفاء - ممح).

وهذه المعلومات قد تبدو بسيطة، إلا أن التعرف والتدرب عليها لن يتأتى إلا بالاطلاع على نموذج السيناريو الذى تقدمه إلى أصدقائنا الهواة، فقد نكسب من بينهم مبدعا نابغا فى تأليف السيناريو.

وما يجب التنبية عليه هنا، أن كتابة السيناريو لا تتوقف عند مجرد التعرف أو التمكن من شكل صياغته، ولكن الهاوى يلزمه أن يدرس - فيما بعد - أسس وحرفية سرد " البناء الدرامى " فى حالة كتابة سيناريو " الفيلم الروائى "، فهو سيتعرف - مثلا - خلال هذه الدراسة، على الفهم الصحيح لمصطلح " دراما " أو " درامى "، وأنها لا تعنى القول الشائع " مأساة " أو " مأساوى "، فالدراما تشمل " الكوميدي " مثلما تشمل " المأساوى "، لأنها الفن الذى نشأ به المسرح، ثم نشأت به فنون السينما والتلفزيون. وتعنى الدراما هى أبسط شروحيها:

" حكاية، تروى على جمهور، بواسطة ممثلين " .

وهذه الحكاية، لكى تروى على جمهور، وبواسطة ممثلين، لا بد أن تكون حكاية ذات " بناء درامى "، وهو ما تلخصه دراسات التبسيط فى شرط أن يتضمن " صراعا بين إرادتين قويتين (بطل وخصمه مثلا)، ولا يحل هذا الصراع

إلا بانتصار إحدى الإرادتين على الأخرى، حيث تكون نهاية المسرحية الدرامية أو الفيلم الدرامي ". وطبعاً ستكون هناك شروط أخرى لتحقيق هذا الشرط الأساسي، فالشخصيات التي تمثل هاتين الإرادتين لا بد أن تمر في تحول بين بداية الحكاية ووسطها ونهايتها ، ويتضمن ذلك حركات التشويق، والمفاجآت، والانقلاب الدرامي، والمفارقات الدرامية، وكلها مصطلحات يمكن التعرف عليها في القسم الأول من هذا الكتاب، وبالأطلاع والقراءة ، سواء في الدراسات النظرية، أو بقراءة المسرحيات ونماذج " سيناريو الفيلم الروائي الدرامي "، وهو ما نسهم فيه، بتقديم هذه النماذج إلى أصدقائنا الهواة، علنا نكسب من بينهم مبدعين جددًا، يفخر بهم تاريخ مصر في المستقبل..

المؤلف

ثالثاً :

من أدب السرد السينمائي (٢)*

نص سيناريو :

عازف الكرياج

سيناريو وحوار : د. مذكور ثابت

القصة السينمائية : د. مذكور ثابت

مستوحاة.. عن قصة قصيرة

بقلم: جميل عطية إبراهيم

* صدر رقم (١) من أدب السرد السينمائي بعنوان الكنج.. فوق صندوق مناخنة، في كتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة أولى عام ١٩٩٦، ويكتبة الأسرة عام ٢٠٠٥، متضمنا ملخص القصة، ونص المعالجة السينمائية، بالإضافة إلى النص الكامل للسيناريو والحوار من تأليف د. مذكور ثابت، ومصحوبا بدراسات ومقالات بأفلام إبراهيم هتحي، وجلال الجمعي، ود. رفیق الصبان، ود. محمد كامل القليوبس.

کازینو علی النيل

- یفتح الفیلم علی صوت
دفعات نیران متتابعة
بسرعة وعنف من مدفع
رشاش دون ظهوره ..
وانما نرى وجدى فی
ساحة الكازینو علی النيل
وهو یتلقى دفعات
النیران فی كل جسمه،
ویفرفط كالضربة
الذبیحة بین المقاعد،
دون أن تظهر الكامیرا
آثار النیران علی جسمه.
- ما أن تفتح الكامیرا علی
الكازینو فی لقطة أوسع
.. حتی تكشف عن رواد
الكازینو علی بعد، وهم

مشدودون بنظراتهم إلى
التصرف الغريب من هذا
الشاب... حيث لا نيران
.. ولا مدفع رشاش ..

- يشعر وجدى فى لحظة
بالإنهاك، فيرتدى على
أحد المقاعد لاهثاً ..
فتفجر بعض الضحكات
المكتومة :

- أما الذى يرقبه فلا
يبدى أى استغراب :

- قطع إلى مجموعة
لقطات كبيرة لطبيعة
تشكيلية ذات طابع
تغريى من الناحية
التصويرية .

(وتصاحبها موسيقى
تصويرية تتزامن إيقاعاتها
مع الحركة المتضمنة فى
اللقطات، لتصبح ذات طابع
استعراضى) .

- تفتتح الكاميرا قليلا على
المشهد لتلمح وجه وجدى
يأتى بحركات تأمل
غريبة ولكنها ذات طابع
طفولى .. حيث هو الذى
يقوم بإحداث هذه
الحركات التصويرية
الغريبة بيديه، مستخدما
الإكسسوارات الموجودة
على سطح الترابيزة التى
أمامه فى الكازينو،
فمثلا يحرك طرف
شوكة أكل من خلف كوب
ملىء بالماء، ثم ينظر
إليها من خلال هذا
الكوب لتبدو لنا بعض
اللقطات التشكيلية التى
شاهدناها ..

- يستخدم المعالق
والسكاكين والأكواب

الفارغة و المليئة بالماء،
كما يستخدم قطرات
الماء على الزجاج، وبين
الحين والحين تأتي منه
حركة عصبية
مفاجئة في إحداث
صوت بين بعض هذه
الإكسسوارات، فيستمع
لمنين وصدى هذا
الصوت بتلذذ وابتسام .

- (ويكون هذا الصوت جزءاً
من تتابع الموسيقى
الاستعراضية المصاحبة
للمشهد ..)

- فما أن يسمع الصوت
بهذا التلذذ حتى يسرع
بتسجيل بعض الخطوط
على نوتة أمامه ..
ويتضح أنها نوتة
موسيقية .

- (ونسَمع مع الموسيقى
التصويرية صوت نشرة
الأخبار متبعًا من راديو
بشكل خافت، به أنباء
متفرقة عن أحداث العالم..
قتلى، وتدمير، ومظاهرات
العالم، ومجلس الأمن،
وكوارث الطبيعة، وشروط
صندوق النقد الدولي،
ومكافحة الإرهاب .. إلخ)

- ويظهر وجه جدى
بتصرفاته الشاذة إلى
جوار سطح المائدة وهو
ينصت إلى الراديو
الترانزستور لحظات،
ويحدث حركاته التفريجية
بالأشكال وبالصوت فى
لحظة أخرى، ثم يسرع
بالتدوين فى نوتته
الموسيقية كل ما تجود به

قريحته في هذه

اللحظات .

- وتتكرر حركاته الشاذة ..

بينما تتفتح الكاميرا

تدرجيا على المشهد،

فتظهر جالسة على

إحدى الموائد القريبة من

ركنه فتاة جميلة ذات

نظارة سوداء وملابس

على أحدث موديل، وعلى

وجهها ابتسامة دائمة

موجهة ناحيته .. لكنه لا

يشعر بوجودها ..

- فجأة ينتبه إلى ابتسامتها

فيسرق نظرة ناحيتها ..

- لكنه يولى وجهه عنها

وقد عاد إلى انشغاله في

عالمه الخاص .

- بعد لحظة يسرق نظرة

أخرى ناحيتها، فيلمح

إصرارها على الابتسام
ناحيته، فيركز نظره
عليها للحظات .. ولكنه
يشعر بضعف نظراته
أمام ابتسامتها الملحة،
فيعود ثانية إلى انشغاله
في عالمه الخاص ..

- بعد لحظة يسرق نظرة
أخرى ناحيتها، فيجد
نفس ابتسامتها الملحة
في تركيز ناحيته .

- فإذا به وقد ضغط على
زر الراديو يغلقه ويغلق
النوتة الموسيقية .

- (وتتوقف الموسيقى
والنشرة)

- ثم يعتدل في جلسته في
وضع يبدو فيه وكأنه قرر
مواجهتها ..

- في نفس هذه اللحظة
يلمح حركة تبدر من

يدها ناحية رأسها كأنها
تحية له .

- فيبتسم ..

- في نفس اللحظة التي
تزداد فيها ابتسامتها ..

- فيبتسم هو أكثر .. وعلى
وجهه علامات التيه
بجمالها ..

- يلمحها وقد وضعت
إصبعها على شفتيها
كأنها تهديه قبلة من
بعيد، مع أنها تصطنع
أنها في مجرد وضع
تفكير ..

- فيبادر بتشجعاً برد القبلة
ناحياتها بكامل يده ..

- بينما تزداد ابتسامتها ..

- فترسم على وجهه فرحة
طفولية، وقد راح ينقر
بيديه على المائدة نقرًا

خفيفاً بإيقاع واحدة
ونص راقص وهو ينظر
إليها.

- (فتظهر موسيقى تصويرية
بإيقاع واحدة ونص راقص
تمشيًا مع نقرة أصابعه)

- ويهم بفتح النوتة
الموسيقية يسجل ما
جاءت به قريحته.

- (ومع استتم راره في
الكتابة تستمر موسيقى
الواحدة ونص).

- يرفع عينيه بعد انتهاء
الكتابة فيلمحها تكتم
ضحكة ..

- فيضحك .. ثم ينتهز
الفرصة ليشير لها بيديه
في صمت بحركة
معناها: هل أتى إلى
مائدتك ؟..

- ولا رد منها — إلا

استمرارها في كتم
ضحكتها، فيضحك
أكثر.. وقد تشجع، حيث
يجمع حاجياته استعدادًا
لانتقال إلى مائدتها .

- وما أن يهم بالوقوف ..

- حتى تنزل عليه المفاجأة
كالصاعقة عندما يراها
تهض من مكانها .. وإذا
بها فتاة عمياء تتحسس
بيديها الطريق.

- في اللحظة نفسها التي
تتعثر فيها .. فيسرع
ناحيته ليساعدها ..

سامية: متشكرة

- فتبتسم وتشكره

وجدى: عاوزه توصلى فين ؟

سامية: يا ريت أقرب محطة

أتوبيس، إذا ماكانش

يضايقك.

- فيقتادها وقد تشابكت

أصابعهما بعفوية.. بل إن
ذراعه مع ذراعها تصبح
فى وضع تأبط .

- قطع -

نهار/ خارجي

الشارع قرب الكازينو والفيل

- الكاميرا تتابعهما في
سيرهما مركزة على
تشابك يديهما وهو
يقتادها في صمت ..

- بينما على وجهها
ابتسامة دائمة، وهو
يسير يرقب ملامحها
بشكل رومانسي .

- (مع استمرار الموسيقى)

- تتابعهما الكاميرا وهما
يمران بياضطة محطة
الأتوبيس، فيسرق إليها
نظرة، ولكنه يتابع بها
الطريق دون توقف،

فيأجأ بها تقول : سامية: إحنا عدينا المحطة ؟

وجدى: (مرتبكاً) هه ؟

سامية: (تكتم ابتسامتها) باقولك

عدينا المحطة؟

وجدى: (بتلعنثم) أيوه .. عشان

المحطة دي زحمة ..

تكتم هي ابتسامتها ..

ويضـفـط هو على

أصابعها، وقد تابعا

سيرهما، إلى أن تقطع

هي لحظة الصمت بروح

خفيفة الظل .

سامية: أنا عطلتك ؟ .

وجدى: بالعكس .. أنا مبسوط ..

فرحان

سامية: مش للدرجة دي؟

وجدى: آمال لو حكيتلك اللي حصل

سامية: لى؟

وجدى: طب احكى ..

سامية: مش يمكن ده يعطلك ؟

بالعكس .. أنا مبسوط

صمت وابتسام الاثنين

أثناء السير، والكاميرا

مركزة على تشابك

يديهما .

سامية: ما تقول .. ساكت ليه ؟ ..

وجدى: عشان تصورت فى الأول

إنك بتعاكسينى .. وفهمت

إنك بتنادينى ... الدنيا

مايقتش سايعانى ..

- ثم يصمت .

- مع استمرار ابتسامتها

دون أى إحساس معقد،

تبادر هى تسأله بخفة .. سامية: طب ولما عرفت إن أنا كفيفة

وجدى: ..

سامية: حسيت بفرصة عمري كله

وجدى: ..

(بجدية) بتقول فرصة ؟

فرصة السر اللي خطفتنى

من غير ما افهم .. ومش

عاوز افهم .. عاوز أفضل

طائر مخطوف م الأرض،

من غير ما أحاول افهم ..

هى دى الفرصة اللي

ماحلمتش بيها ..

- فتتواصل ضحكاتها

المكتومة في فرح..

- وتتشابك أيديهما في

حرارة..

- (مع تطور أكثر حيوية في

التوزيع الأوركسترا إلى

للموتيف الموسيقية).

- قطع -

نهار/ خارجى

شارع آخر

- (مع استمرار الموسيقى)

- ضحكات سامية مع تركيز

الكاميرا على تشابك

اليدين فى السير ..

بينما تفتح الكاميرا فإذا

بهما فى مشهد جديد

بملابس مختلفة وفى

مكان آخر .. تتحدث هى

وكان كلماتها استمرار

للمشهد السابق . سامية: أنا أول مرة أطلب من حد

يساعدنى فى السكة، مجرد

ما حسيت بصوتك، أنا اللى

حسيت بفرصة عمرى ..

وجدى: (ضاحكاً) اللى ينفخ فيها

دلوقتى أطير ..

- تنتهى الموسيقى مع قطع
إلى نقطة قريبة من
وجهة نظره لظهر جاكته
الشخص الذى يسير
أمامهما على بعد
خطوات دون أن تظهر
رأس الشخص .. وصوت
وجدى مستطرداً

وجدى: البنى آدم اللى قافل علينا
السكة قدامنا ده .. شكله
كده من ضهره متعجرف ..
الجاكت آخر موديل،
ومتلشى من شدة التخشيبية
اللى ماشى بيها .. عجرفة
كدابة ..

- ترد معلقة فى بساطة . سامية: فعلاً .. اللى قدامنا ده
جاكت قاضى من جوه ..
شايه صبي مكوجى-

- مع انفتاح الكاميرا
ليتضح أنها فعلاً مجرد

جاكتة على شماعة

يحملها صبي مكوجي،

ووجدى قد نظر إلى

عينها منتفضاً .
وجدى: جاك فاضى ؟ ..

- بينما تشبثت هي بيده

تسأله بخفة ..

سامية: صح ؟ ما بتردش ليه ؟ ..

مش مصدق إني

شايفة ؟ .. أنا شايفة كل

حاجة حوالينا ..

خيهو مذهبولاً، وقد

توقف متسائلاً:

وجدى: يعنى ؟

سامية: (مقاطعة) لأ... برضه

كفيفة ..

- وإذا به يلوح بكفه أمام

وجهها مباشرة ..

فتفاجئه مبتسمة،
سامية: لأ .. مش معقول كده ..

- فتتنفض يده مبتعدة

بسرعة .. بينما تضحك

هي قائلة :
سامية: ماتستغريش إني حسيت

بإيدك .. أو بريحة المكوة

فى الجاكت.. اللى كان لازم
أسمع معاه صوت كعب
الجزمة، مش شبشب زنوبة
ماشى يجر جر ..

- قطع إلى وجهه ما زال
مأخوذاً

- (مع دخلة موسيقية
مرتفعة على لقطة وجهه،
وتستمر على المشهد
القادم).

- قطع -

الكازينو على النيل

- القطع إلى لقطة كبيرة
ليد وجدى تكتب فى
النوتة الموسيقية، نفس
اللحن الذى يسمعه قويا
فى الموسيقى التصويرية
.. وتنفتح الكاميرا،
لتظهر سامية جالسة إلى
جواره فى الكازينو، وهو
منهمك بالكتابة فى نوتته
الموسيقية.

- تتلمس سامية يده
فتصطدم أصابعها بالقلم
فتسأله ..
سامية: بتكتب إيه ؟ ..

- يبدو كأنه فى لحظة تساؤل
هملية ..

وجدى: باكتب : " عاوز أعرف " ..
سامية: تعرف إيه ؟ ..

وجدى: تحبى تسمى ؟

سامية: ياريت ..

- فيبتسم ويركز نظره على
ما كتبه فى النوتة
الموسيقية، وتبدأ يده
تنقر على المائدة إيقاع
واحدة ونص مستخدماً
فى أدائه الضرب
بالشوكة ما بين الأكواب
والأطباق وخشب المائدة،
بتنوع صوتى إيقاعى
ممتع.

- تبتسم سامية .. وهو
مستمر فى نقره
الإيقاعى المتنوع، مركزاً
عينيه فى النوتة وكأنه
يضرب الإيقاع المكتوب
فيها ..

(ومن خلفية شريط الصوت

يدخل التـوزيع

الأوركسترالى المصاحب

(لايقاعاته هذه ..)

سامية: أنا اللى نفسى أعرف ..

وجدى: تعرفى إيه ؟

- تمتد أطراف أصابعها

سامية: ياما نفسى أعرف شكلك

تلامس وجهه ..

إيه ..

وجدى: وأنا عاوز أعرف إيه اللى

- فيقبل يدها ..

بيخلينى أهرب م الجواز؟

سامية: (مبتسمة) مش ها تهرب.

- قطع -

نهار/ داخلي

غرفة نوم وجدى

- القطع إلى سامية

وكتفاها عاريتان وهى

جالسة متجمدة على

حافة السرير، وممسكة

بقطع ملابسها...

(وقد سكنت الموسيقى) .

- وجدى ينظر إليها من

خلفها غير بعيد فى قلق

وحيرة .. ثم يهمس

وجدى: سامية ..

مناديا بضعف.

سامية: إطمئن..أنا مش ندمانة

- ولكنها تقاطعه ..

يا وجدى..

وجدى: على إيه؟..

- يقترب منها:

سامية: على إنك خدعتنى.

- فيضعف

وجدى: خدعتك؟؟ أنا اتجوزتك

على سنة الله ورسوله

-فتبتسم سامية ساخرة

سامية: صح.. وعشان كده

بمرارة:

خدعتنى...

وجدى: (بعصبية) يعنى إيه؟...

- سامية ترد بمواجهة سامية: يا وجدى أنت اتجوزتتى فى

السر لغاية ما تثق فىا...

اتجوزتتى بالطريقة دى

لأنها سهلة، وتقدر تتخلص

منى بيها ف أى لحظة... زى

ما اتجوزتتى بكلمة، تقدر

تطلقنى بكلمة برضه.. سهل

إنك تقولها لى فى أى لحظة

.. إنتى طالق.. مش كده؟

- يتجمد كالذئور لهذه

المواجهة حتى يتمكن من

النطق:

وجدى: ولما انتى ضاههماها

بالطريقة دى، قبلتى ليه؟..

سامية: لأنى واثقة من نفسى ..

واثقة إنك هاتثق فىا يا

وجدى..

وجدى: يبقى ما اتخدعتيش

سامية: أنا ما اتخدعتش.. بس انت

فاهم إنك خدعتنى .. لكن
مسامحاك، لأنى باخيك...

- وعندما بدأت تلبس،

ينفض هو رأسه

متسائلاً:

وجدى: هاتمشى؟

- سامية لا تتوقف عن

استكمال ملابسها

بإصرار.

سامية: وعاجبك نستنى يوم

الخميس ده من كل أسبوع ؟

.. أنا باتعذب فى انتظار

إنى أشوفك يا وحدى ..

وجدى: حصل وكلمت بابا، لكن ..

سامية: (مقاطعة) ما تكملش ..

خلاص عارفة انه رافض

جوازك من واحدة خريجة

ملاجئ .. بس لازم نتجوز

رسمى يا وحدى .. مفيش

حل غير كده عشان

يسيبونى أخرج من دار

الأيتم ..

وجدى: عندك حق يا سامية .. أنا
لازم أضغط على بابا بكل
الطرق عشان جوازنا
الرسمى يتم ..

- قطع -

ليل/ داخلي

فيللا الأب

- الأب يتحرك بحيوية
وهو ينهى ملابسه
المتأنقة جداً .. الكرافتة ..
الكولونيا .. إلخ.

- وكلما تحرك خطوات ..
إذا بوجدى يتبعه ملاحقاً
يريد أن ينطق بشيء ..
وعينا الأب تلاحظان
ذلك .. حتى يسأله

وجدى متشجعاً: إنت ليه ما بتحاولش تتجوز

يا بابا؟

الأب: قلتك مش ممكن أتجوز

بعد مامتك الله يرحمها .

- فى اللحظة نفسها التى
تتاديه امرأة من الحمام
.. فيفاجأ الأب بنظرة
وجدى .. فيتبادلان

النظرة..

وجدى: المسألة مالهاش دعوة

بالوفاء.. انت خايف

تتجوز..

الأب: أنا خايف؟

وجدى: أيوه.. خايف تتجوز واحدة

تخونك، زى ما انت بتشتري

كل دول.. مش كده؟.. أدى

نتيجة المجتمع اللى انت

بتشارك فى صنعه.. إنك

انت نفسك فى أزمة ثقة..

مش قادر تلاقى واحدة تثق

فيها..

- يتوقف الأب عن الحركة،

ويلتفت إلى وجدى بتأمل

عميق،

الأب:

اللى يلحق الإحساس ده،

لازم يبقى هو نفسه

عايشه..

- ثم يعاود الأب حركته

الأب:

ع العموم سلاح الحذر فى

الستات مطلوب .. يعنى أنا

متحدثا..

أو أنت عندنا حق ..

وما تفلش ..

- ثم يحيط كتف وجدى

بذراعه وقد اقتاده إلى

الداخل ..

الأب:

دلوحتى تقدر تسمع كلامى،

واعلمك إزاي كل شىء

بيجى بالسياسة والهداوة ..

- قطع -

نهار/ خارجي

الكازينو

- القلع إلى لقطة كبيرة
ليد وجدى تكتب لحناً
فى النوتة الموسيقية، إلى
جوار الراديو
الترانزستور وبه نشرة
الأخبار

- (وقد انبعث اللحن
الموسيقى ومعه صوت نشرة
الأخبار) .

- عند المدخل تستقبل
الكاميرا وصول سامية
إلى الكازينو..

- تتابعها الكاميرا بين
المقاعد المشغولة بالرواد
حتى تمر بالمائدة
الوحيدة الخالية.. فإذا
بسامية تجلس إليها وبلا
قائد وكأنها كانت

تبصرها من بعيد..

- زوم إن سـريع على
وجدى، نـفاجأ بأنه
جالس على المائدة
البعيدة عنها.. يبدو
مهوش الشعر فى حالة
غير طبيعية، وقد توقف
عن الكتابة فى النـوتة،
مرتبكاً وهو يتلفت حوله
فى حذر.. وعيناه
ناحيتهما ، يرقبها وهو
منكمش فى نفسه..
حيث يبدو أنه يتهرب
منها..

- (اختفت الموسيقى، ولا
يبقى إلا صوت النشرة، مع
أصوات الأطباق وضوضاء
زحام الكازينو)

- نقطة كبيرة لأذنها
الشمال متصته بتركيز
فى مقدمة الكادر.. بينما

زحام الكازينو يشغل
امتداد خلفية الكادر
بمؤثراته الصوتية..

- نفس اللقطة لأذنها
اليمنى مركزة بنفس
التنصت..

- وجدى يشير للجرسون
الذى يصل إليه فيهمس
وجدى يحذر شديد.. وجدى: الحساب..

- حركة التفات تلقائية
بأذنها في اتجاه صوت
همسة وجدى
للجرسون..

- ووجدى يلتفت ناحيتها
في نفس اللحظة مفاجئاً
لتبهرها السريع إليه، ثم
ينظر إلى الجرسون في
غيظ وهو يدس الفلوس
بسرعة في يده .. و يمط
شفتيه في استغراب..

وهو يقول له.. الجرسون: حالاً هاجيب الباقي
لسيادتك...

- ولكن لا رد.. وتكاد دمعة
تقد من عينيها .. إلا أنها
تكتم انفعالها .. ثم
تتحسس الساعة بيدها ..
وتجمع حاجياتها ثانية
من على المائدة في يأس
وأسى..

- وعلى بعد تكشف
الكاميرا عن وجدى ما
زال موجوداً وهو يأخذ
الباقي من الجرسون في
صمت وحذر، وعندما
يراه منصرفاً يشعر
بالاطمئنان.

- وسامية قد أخذت
طريقها متجهة إلى باب
الخروج.. مارة بوجدى..
- وهو من ناحيته عندما

وجدها تقترب منه جلس
في الترابيزة الخائية
المجاورة له، منكمشاً في
نفسه مخافة أن تكشفه..
- وتمر إلى جواره تماماً،
وتتخطى المائدة، بينما
يكتم أنفاسه، في نفس
اللحظة التي فاجأته
بشكل عصبى أنها
جلست على نفس موائده
بعد أن وصلت إلى
الطرف التالي منها في
صمت، حيث اتضح أنها
كانت في طريقها تقصد
نفس موائده.

- فتنزل عليه المفاجأة
كالصاعقة، ويحاول أن
يصمت تماماً، متلفئاً
حوله في حذر مستعداً
للهرب.

- ولكن نبرتها الحاسمة سامية: أنا آسفة .. مش هاسمحك
تستوقفه

تهرب، لأنك بتحبنى .. وها
تقول لبابا إني هاقابله
الخميس الجاي .. ما
تتاخدش .. جايز لما
يشوفنى بنفسه قلبه يحن
وينسى حكاية إن أنا بنت
خريجة ملاجن ..

- فيقف وجدى متصنعا

القة ..
وجدى: فعلا لازم أخليه يشوفك ..
لازم تقابليه الخميس
الجاى ..

- قطع -

نهار/ داخلي

غرفة مكتب والد وجدى

- قطع إلى الأب الجالس

إلى مكتبه ينهض

لاستقبالهما، بينما يبادر

وجدى بتقديمه .. وجدى: بابا .. ودى سامية

- فيصافحها الأب بروح

عالية ويتأملها بنظراته .. والد وجدى: ما شاء الله ..

- تبتسم سامية فى سعادة

متوترة ..

- ويلتفت الأب إلى وجدى الأب: عندك حق تركب دماغك ..

مش قلتك كل شىء ييجى

بالسياسة والهداوة .. على

بركة الله .. يا لله

متضيعوش وقت .. اسبقونى

وأنا هاحصلكوع النادى ..

- فيستديران منصرفان

بتشابك أيديهما، بينما

يرقبهما الأب من الخلف

أثناء انصرافهما .. و

يتمتع لنفسه .. الأب: على بركة الله

- (مع القطع إلى صوت

دقوف الزفة) .

- قطع -

ليل/ داخلي

صالة شقة وجدى

- الكاميرا متابعة أيديهما المتشابكة فى السير معاً، ولكنها هذه المرة بملابس العرس
- (مع صوت دفوف الزفة)
- الأب يستوقفهما، ويقبلهما، ثم يلوح مودعاً، وينصرف إلى الممر، حتى نسمع صوت غلق باب الشقة .
- (صوت غلق باب الشقة تسكت معه أصوات دفوف الزفة)
- وجدى وسامية يسيران فى اتجاه باب غرفة النوم، دون وجود أحد فى الشقة.
- الكاميرا تثبت مكانها لتتركهما يتقدمان فى

اتجاه حجرة النوم فى
منتصف عمق الكادر ..
حتى يفتح لها وجدى
الباب، فتدخل، ويتبعها
وقد أغلق الباب خلفه ..

- قطع -

ليل/ خارجي

غرفة نوم وجدى

- قطع إلى وجهها متطلعة
إليه، والكاميرا تنفتح
عليهما وهما بملابس
الزفاف، حيث يرفع بيده
النظارة عن عينيها،
فتبدو على التوكما لو
كانت تنظر إليه بعينين
مبصرتين..

- وبينما يفاجأ ببريق
عينيها الجميلتين يتمتم

وجدى: متهايا لى إناك شايفانى

لها

كويس

سامية: يا ريت تصدق إنى فعلا

شايفاك...

- وتضحك برقة

- ثم فجأة ينقض عليها..

- وقبله حارة.. ويسقطان

على السرير.

- قطع -

نهار/ خارجى

غرفة نوم وجدى

- قطع إلى انفراج باب
غرفة النوم، والكاميرا
تستقبل خيالات
القادمين، ثم يضاء زر
النور فتضاء الغرفة، فإذا
بالقادمين هما سامية
والأب، وهى بملابس
خروج (حيث الآن مشهد
جديد نهار)..

- ويسارع الأب يساعدها
فى خلع البالطو عن
كتفها، مع ابتسامتها بلا
كلفة بينهما، وهى تقول
له فى تدلل:

سامية: مش وعدتني بهدية جديدة
الأسبوع ده؟

الأب: أنا عند وعدى يا حبيبتي

سامية: إمتى؟

- قطع -

ليل/ داخلي

أمام باب الشقة

- قطع إلى خارج باب

الشقة .. حيث وجدى

يخرج من جيبه مفتاح

الشقة فى حذر، وإلى

جواره البواب حاملا

حقيبة السفر مهللا .. البواب: ألف حمد الله ع السلامة

يا استاذ .

وجدى: هس .. وطى صوتك ..

عاوز اخليها مفاجأة ..

البواب: (هامسًا) دى الست الهانم

حاتطيرم الفرحة

وجدى: (هامسًا) مع السلامة أنت .

- فينصرف البواب، بينما

يفتح وجدى الباب فى

حذر وعلى وجهه ابتسامة

فرحة ويدخل متلصصًا

على أطرافه، وقد أغلق

الباب خلفه فى حذر .

- قطع -

ليل/ داخلي

صالة شقة وجدى

- بنفس الحذر المتلصص،
وجدى يسند حقيقية
السفر الصغيرة .. ثم
يبدأ يجول الشقة هي
صفت وحذر، حتى
تستوقفه مفاجأة ضحكة
سامية منبعثة من حجرة
النوم ..

- فيتجمد مكانه للحظة
مستفسراً وهو يطرق
أذنيه تماماً فيسمع
صوت أبيه مداعباً .. الأب:

ما أنا بقالى ست أشهر ..
إشـمـعنى النهارده
بتشكرينى؟

- قطع -

ليل/ داخلي

غرفة نوم وجدى

- قطع إلى سامية مع الأب

فى حجرة النوم

يساعدها باقتيادها إلى

الفراش، بينما هى ترد

على كلماته التى

سامية: عشان ابتديت أحسن انى

سمعتها.

باحبك حقيقى .. من كل

قلبنى ..

- فيأخذها بين ذراعيه

ويساعدها على النوم

على السرير، وهو يقول

الأب: دانا أديكنى روحى يا

لها فى رقة ..

حبيبتى ..

- قطع -

الصالة

- قطع إلى وجدى فى
الصالة وهو يقترب أكثر
من باب حجرة النوم
محاولاً أن يتسمع
الكلمات التى أصبحت
همساً .. ولكنه فجأة
يتجمد مكانه على صوت
انطلاق ضحكاتها فجأة ..
- فتدور الدنيا برأسه ...
وتدور الكاميرا حوله فى
ديناميكية معبرة عما
يجيش بداخله ..
- وفى قمة كريسندو
انفعاله يلمح أمامه على
مائدة التليفون خنجر
فتاحة مظاريف ..
فيمسكه أمام عينيه
يتأمله .

- وسرعان ما يرشق
الخنجر بعنف في خشب
سطح المائدة... وكأنها
لحظة إفراغ انفعالي
حادّة.

- قطع -

ليل/ داخلي

غرفة نوم وجدى

- قطع إلى انتفاضة سامية
على أثر سماع الصوت.. سامية: فيه حد بره يا عمو...

- الأب يسرع يكلم فمها
برفق ليمنعها من الكلام.
- لحظات صمت..
- ثم يبدأ الأب فى فتح
الباب بحذر..
- بينما هى مجمدة فى
ذعر، ثم تبدأ النزول من
السريـر بحذر لتتبعه..

- قطع -

ليل/ داخلي

غرفة نوم وجدى والصالة

- الأب وسامية يسترقبان

السمع وهما خارجان إلى

الصالة في حذر.

- يقع نظر الأب على

الخنجر المرشوق في

المائدة..

- يؤخذ..

- يتوقف مستطلعا أرجاء

الصالة .. دون أن يظهر

وجدى..

- الأب ينزع الخنجر برفق

من المائدة، دون أن تشعر

هي بذلك..

- ولحظات توتر..

- فجأة.. ينتفضان على

صوت الانغلاق العنيف

للباب الخارجى للشقة.. ص.العاجب: محكمة ..

- قطع -

نهار/ داخلي

قاعة المحكمة

- الكاميرا تستعرض
الحضور بقاعة المحكمة،
حتى تصل إلى المنصة،
والقاضي يعلن: القاضي: أدخلوا المتهم..

- والمفاجأة .. يقتاد الحرس
المتهم إلى داخل القفص،
فإذا به وجدى بملابس
السجن..

- وقد انهالت عليه كاميرات
التصوير والflashts...

- قطع -

نهار/ داخلي

أمام باب شقة وجدى

- قطع إلى غلق باب الشقة،

وسامية مهرولة في

عضبية وذعر، يساعدها

البواب.

سامية: اتأخرت ع الجلسة..

البواب: التاكسى جاهز تحت ..

دقيقتين وتوصلنى، ربنا

يستر...

- قطع -

نهار/ داخلي

قاعة المحكمة

- القطع إلى لقطة كبيرة
لعدة ضربات متتالية من
المطرقة الخشبية، بينما
تفتح الكاميرا على وكيل
النيابة.

والنيابة: وبناء عليه .. فإنني باسم
الحق وباسم القانون ..
أطالب بالإعدام شنقاً
جزاءً لهذا المجرم الشرس
قاتل أبيه ..

- وإذا بوجدى في قفص
الانتهام مُطأطأ الرأس .

- قطع -

نهار/خارجي/داخلي

داخل تاكسي / شوارع

- الكاميرا من المقعد
الخلفى للتاكسي تستقبل
سامية مهرولة، والبواب
يساعدها حتى تجلس
ويغلق لها الباب.
سامية: ع المحكمة بسرعة يا
اسطى..

- وقد انطلق التاكسي على
الفور.
- لقطة كبيرة لوجه سامية
المتوتر الملهوف .. لكن
على وجهها حالة انتباه
مفاجئ على صوت
السائق .
من السائق: هانلحق بإذن الله ..
سامية: مين ؟ ..
- وسامية تذعر ..

- فتكشف الكاميرا عن
مفاجأة أن السائق هو
الأب بنظارة وبيريه على

الرأس .. الأب: امسكى أعصابك ومفيش

داعى للتهور.

سامية: إنت ؟

الأب: أنا زبى زيك شفت صورتى

فى الجـرنال وأنا فى

اسكندرية ..

- سامية منزعة تصرخ

سامية: إيه الحكاية ؟

بعضية ..

الأب: دلوقتى نعرف ..

سامية: طب أجرى شوية، ظهورك

هايجل كل حاجة ..

- فإذا به وقيد فرمل

الأب: لألا .. قبل ما نعرف، لازم

السيارة ..

نتفق إن كل شىء بالسياسة

والهداوة ..

سامية: هى لسه فيها هداوة ؟

- تهم بفتح باب السيارة ..

- فيمد ذراعه يوقفها

الأب: استنى ..

بعنف ..

- ثم انطلق بالسيارة ..

- قطع -

نهار/ داخلي

قاعة المحكمة

- وكيل النيابة مستمر في
خطابه

والنيابة: لقد ظهرت الحثيات
واضحة جلية أمام
سيادتكم بحيث لا يجد
المجرم العاتى أى حجة
للدفاع عن نفسه.. ومن
ثم لا يصبح هناك مناصاً
من حكم الإعدام.

- فى اللحظة نفسها تفاجأ
بالأب يدخل من باب
القاعة ومعه سامية
متسللين حريصين على
ألا يلفتا نظر أحد..
وهما متكران بالنظارات
وأغطية الرأس ..
- يجلسان فى آخر صف

من قاعة المحكمة في

صمت وتسلل .. فتسارع

سامية بالهمس للأب .. سامية: مش هاتتكلم؟

الأب: لو أظهرت نفسى واتكلمت .

هيضطر هو كمان يتكلم

ويعملها فضيحة ..

سامية: خايف م الفضيحة ..

إشحال لو ماكانش اينك ؟

الأب: ده مش وقت الأب—وة

والبنوة يا سامية ..

رأسمالى هو سمعتى قبل

فلوسى .

سامية: طب اعمل أى حاجة ..

الأب: كل شىء بييجى بالسياسة

- وكيل النيابة مستمر في

خطابه

والنيابة: إننا لا نستطيع أن نعتذر

للإنسانية عن هذه الفعلة

الشنعاء إلا بإعدام هذا

المجرم الذى قتل أباً كان

المفروض أن يعتز بأبوته له

.. لقد كان رحمه الله رجلاً
 عظيمًا يقدم للوطن أعظم
 الخدمات .. وكان عطوفًا
 على الفقراء والمساكين ..
 أحبهم فأحبوه .. هاهي
 واحدة بينكم
 ستستمعون إلى
 شهادتها على المجرم ..
 سوف تقص لكم ما
 يدمى قلوبكم ..
 فلتسمحوا بالاستماع إلى
 شهادتها .. السيدة
 صفية محمد علي .

القاضي: فلتفضل بشهادتها .

- فيشير القاضي إلى

الشاهدة: ..

- فتتهض صفية من

مكانها وقد اتجهت إليها

الأنظار مع جو الهمهمة ..

- وهي في ملابس ريفية

متوسطة العمر متشعة

بالسواد .. على وجهها

البراءة رغم أنوثتها
الصارخة..

- تتجه إلى المنصة حتى
تأخذ مكانها وهي تمسح
دمعة رقيقة من على
خدها..

- فيشير إليها القاضي: القاضي: قولى والله العظيم أقول
الحق.

صفية: والله العظيم لأقول الحق.
ولو إنى مش محتاجة
لحلفان يا سماعة
القاضى ده أنا أقول
الحق فى الحكاية دى ولو
على رقبتى يا بيه .. هو
إلى عاشر المرحوم يقدر
ينساه ..

- ثم تتخرط فى بكاء شديد
بحرقة وألم.

- وإذا بالمفاجأة على وجه
الأب دون أن يتمكن من

إبداء حركة .. كذلك

المفاجأة على وجه سامية

التي تهـمس له

بمفاجأتها .

سامية: مين دى ؟

الأب: ما أعرفهاش .. لكن عجيبة

إنه وش وجدى فى القفص

مش مستغرب ولا حاجة

.. كأنه يعرفها فعلاً ..

- ولقطة لوجه وجدى فى

القفص مطأطئ الرأس

لا يشمر مثلهما بأى نوع

من المفاجأة .

- وصفية تسترسل فى

حرقتها وألمها . صافية: ربنا يجازيه إللى كان السبب

وينتقم منه .. ربنا على

الظالم .

- وهى تنظر نظرات الغل

ناحية وجدى القايغ فى

قفص الاتهام مطأطأ

الرأس فى خجل لا يبدى

أى حراك .

- ثم تتابع صفية حديثها

إلى القاضى .

صفية: الله يرحمه .. من شدة

حنينه على وأنا حنة

شغالة لا راحت ولا جت ..

ماخلانيش أشعر بالفرق

إلى بينى وبينه .. حسيت إن

الراجل بيحببنى من كل

قلبه .. أتارى إحساسى

ماكدبش ..أى والله

وماليكو على حلفان ..

ولو مش مصدقنى إسألوا

ابنه ده نفسه .. لأن ده كانت

عينه زايغة هيا

وبيناوشنى .. لكن الله

يرحمه كان طول عمره

بيحمينى منه .. قوم يظهر

يا سيدى إن المرحوم كان

بيحببنى واعر .. اتاربه ابتدا

يغير عليا من ابنه دهه ..

وأنا ولا فى بالى ده ولا
ده.. أنا نيتى سليمة.. لغاية
ما المرحوم فى مرة لقيته
بيطلب منى أتجوزه ..
فرفضت طبعاً لأنى
متجوزه .. ساعتها غلط
المرحوم وفكر فى حاجة
وحشة يعملها معايا ..
طبعاً رفضت بينى وبينك يا
سعادة القاضى .. كانت
دى هى العيبة الوحيدة إالى
شفتها منه ..

- بينما على وجه الأب نلمح
انفعالا لعدم التصديق
والذهول لما تحكيه
صفية، حتى أنه يلتفت
إلى سامية إلى جواره
ولكنه يفاجأ بدمعة تسيل
منها وهى صامتة
فيسألها هامساً ..

أقسم لك أنى ما أعرفها الأب:

ولاشفتها قبل كده .

سامية: وسيادتك فاهم إني باغير
عليك؟

- وصفية مسترسلة في

حديثها بطلاقة

صفية: من غير العيب ده -المرحوم

عمره ما كان يتعاب في
حاجة أبداً .. إلا طول
عمره كريم وحنين وقلبه
طيب.. وما كان يجيب لى
إلا كل شيء طيب .. إشي
هدم حرير وإشي حلويات
من بتاعة الشام..
ومشبعنى من انصاص
الجنهات والجنهات إالى
كان بيديهاالى .. آى والتبى
ربنا يرحمه ويحسن
إليه.. الفاتحة على روحه
بسم الله

- ثم تتابع صفية تمتتها

في قراءة الفاتحة..

- بينما يستمر الأب في

حيرته وذهوله وقلقه

ليسأل سامية: الأب: طب بتعطى ليه ؟

سامية: أنا رحت ضحية زى دى

بالظبط.

الأب: يا قولك ماعرفهاش .

سامية: هاتكلم أنا ما دام إنت مش

عاوز تتكلم.

الأب: ها تبقى إنتى الخسرانة..

ما اعتقدش إنه ها يقبل

بعد كده ترجعى بيته، لأنك

ها تبقى فى نظره ملوثة..

سامية: ودلوقتى أنا مش ملوثة؟

الأب: من غير فضيحة ممكن كل

شئ يتداوى .. بالسياسة..

- وإذا بالشخص الجالس

أمامهما (وحيد عزت)

يشير إليهما بقلم فى يده

دون أن يلتفت إليهما . وحيد: وطوا صوتكم شوية والله،

خلونا نسمع القضية

- فيصمتان وسامية غير

قادرة على مقاومة

انفعالها.

- بينما صفية متابعة

استرسالها في الكلام

صفية: آخر مرة شفت فيها

المرحوم.. كانت ساعة

ضهرية .. ويومها حاول

يفلظ معايا زى ما أتعود

معايا قبلها كذا مرة .. لكن

طبعًا مارضيتش وخرجت

.. أنا خرجت من هنا

وسمعتة بيهلوس من هنا ..

- وتبرق عينا صفية

وتصمت .. ولحظة صمت

في القساعة .. ولكن

القاضى يستطردھا ..

القاضى: سمعتيه قال إيه ؟

صفية: لازم أخلص منه .. لازم

أخلص منه ..

القاضي: دا المرحوم إللى قال كده ؟

صفية: أيوه يا سعادة القاضي ،

القاضي: وبعدين؟

صفية: وأنا خارجة قعدت افكر... طب

هو ابنه عمل إيه؟.. يكونش

الراجل افكر إن بينى وبين ابنه

حاجة؟.. قلت جايز يا بت يا

صفية برضه... حيث كده

يبقى لازم الراجل غييران من

ابنه.....

- قطع -

نهار/خارجي

حديقة فيلا وجدى
(بالمقطم، أو الساحل الشمالى، أو البحر الأحمر)

- يظهر وجدى من وجهة
نظر صفية فى الحديقة
وهى قادمة إليه، بينما
هو ممسك بفأس يسوى
تراب الأرض....

- تصل إليه صفية ..

- فيرتبك وجدى قليلاً ...

صفية: مالك مش على بعضك كده فتسأله ..

ليه يا أستاذ وجدى؟

وجدى: أبدا

صفية: آمال فين أيوك ؟

وجدى: أبويا سافر يا صفية

صفية: ده أنا نسه سايباه دلوقت

أهه .

وجدى: و مش هايرجع خالص ..

- فتبدو المفاجأة على وجه

صفية و قد سقطت من
يدها الحاجيات التي
تحملها على الأرض
إلى جوار قدميها
حيث أطراف من
ملابس مدفونة ما زال
يظهر منها شيء ما ... و
لكنها لا تلتفت إلى
الأرض وإنما تنظر إلى
وجدي متسائلة.

صفية: مش معقول

وجدي: إيه إالى مش معقول فيها
يا صفية؟

صفية: يا ريت تخلينى أسافر له ..
إنت عارف قد إيه باعزه ...
وجدي: للدرجة دى يا صفية؟

- فتبدو أمامه صفية أكثر
استعطافا ..

صفية: ع الأقل يلاقينى جنبه
أسند له صدره لما يكح.

وجدي: مش هايرجع يا صفية ..
بالعربى مش حاشوقيه تانى .

- فيرد عليها بحزم ..

- فتدمع عيناها وتكتم

بكاءها وهي تتحنى على

الأرض في لحظة حزنها

لتتناول الأشياء التي

سقطت من يديها ..

- فإذا بنظرها يقع على

طرف الملابس البارزة من

تحت التراب حيث دفنها

وجدى .. خاصة بعض

خصلات شعر الذقن...

- فتتنظر إلى وجدى

جيا حظة في ذهول ..

تنطلق منها صرخة

مجلجلة ..

صفية: قتلته .. قتلته .. عم

السيد يا حبيبى ..

قتلك الجبان.

- وأخذت تلطم وجهها ..

- بينما يقف وجدى

مأخوذاً .. وهي تهزول

مسرعة إلى الخارج في

ذعر .. وصرخاتها تجلجل
في الجبل .. و هو يحاول
اللتحاق بها .. دون
فائدة ...

- بينما ظهر أفراد قلائل
عند الباب، وهي خارجة
تتصايح مججلة ..

صفية: القاتل .. القاتل .. القاتل .. قتل

أبوه الجبان

- قطع -

نهار/ داخلي

قاعة المحكمة

- قطع إلى صفية في
المحكمة منفعة تنطق

بنفس الطريقة.. صفية: قتله الجبان .. قتله ..

- وهي تشير إلى وجدى في
قفص الاتهام حيث يظل
مطأطأ الرأس ..

- والأب في ذهول لما
يسمعه، وكذلك سامية ..

- ووجدى قد انفجر صائحاً
في هستيرية جنونية.

وجدى: أنا برىء..

- فيضرب القاضي
بالمطرقة في استفزاز

القاضي: اسمع يا ابنى .. إصرارك

على الصمت وفي نفس

الوقت تصرخ إنك برىء،

مش ح يفيديك .. للمرة

الألف يا قولك، إذا كنت

برىء، سامعدنى أثبت
براءتك.

- ولكن وجدى يطمأئني..

بينما يرقبه القاضى فى

انتظار، حتى يفاجئه

وجدى فى هدوء تشويه

رنة استعياط..

وجدى: أقولك.. ما عنديش مانع

- ويبدو القاضى على

معرفة بطبيعة شخصيته

حيث يعلق فى هدوء

القاضى: طب كويس قوى.. ممكن

بقى تدى المحامى بتاعك

فرصة الدفاع عنك؟

وجدى: لأ..

- فيفاجئه وجدى..

- فيضغط القاضى على

شفتيه غيظًا حيث

يتحدث إليه فى هدوء

تشويه لهجة التهديد..

القاضى: أنا تخطيت كل الأصول

عشان أديك فرصتك..

ورغم كل إالى حصل

فمازلت باقولك طلباتك إيه؟

- فيبتسم وجدى بنوع من

الاستهبال..

وجدى: نتناقش منى ليك من غير
وسيط..

- عينا القاضى فى تفكير

وهو كاتم غيظه، ثم يعلن

لوجدى بنفس الهدوء.. القاضى: موافق..

- فيبادر وجدى بنوع من

البجاجة..

وجدى: على شرط

القاضى: إيه تانى؟

- فيتهد القاضى..

وجدى: تسبب المناقشة للنهاية.

القاضى: بمن يكون فى علمك، دى

آخر فرصة.

- وجدى وهو يسترخى

قائلاً..

وجدى: يبقى اسمع الحكاية اللى

هاقولها، وأنت عليك

تحكم..

القاضى: اتفضل..

- والاب وسامية والقاعة

كلها منتبهة إليه ..

- والقاضي يرقبه في

انتظار .. إلى أن يلتفت

إليه وجدى متحدثاً بلا

كلفة.

وجدى: شوف بقى يا سيدى ..

الحكاية دي بعد سنة واحدة

من جوازى ..

- وقد انشد وجه سامية

إليه ..

- ثم تتغير ملامح وجهه في

نوع من الشرود وهو

يكمل ..

وجدى: في ليلة من الليالى .. زى أى

ليلة هي حياتى ..

- والكاميرا تقترب منه زوم

بطيء وهو يحكى ..

وجدى: كان فيه لحن جديد بيتولد

في دماغى ..

- قطع -

ليل/ داخلي

حجرة نوم وجدى

- قطع فلاش باك إليه
جالسًا في نصف رقاد،
والى جواره سامية على
الفرش مستغرقة في
النوم .. أما هو فيكامل
ملابسه مرتديا البلوفر
وفى يده نوتته الموسيقية
الصغيرة والقلم .. يبدو
شارد العينين بشكل
حالم .. بينما صوته
مستمر من المشهد

وجدى: كنت مبسوط ومستعد أعمل

السابق ..

أى حاجة عشان اللحن

يكمل ..

- يلتفت ناحية زوجته
الجميلة سامية الراقدة
إلى جواره .. يتأملها

لحظة، ثم يميل إليها،
يطبع قبلة صامتة
وحنونة على وجهها مع
حرص الا يوقظها..

- ينهض من على الفراش
بنفس الحرص ويرتدى
حذاءه..

- يتناول من على الشماعة
جاكتة ويرتديها فوق
البلوفر .. ثم يتناول
القلم و نوتته الموسيقية
ويضعهما في الجيب
الداخلي للجاكّة..
ويخرج ..

- قطع -

شارع في وسط القاهرة

- قطع إلى الشارع في الليل.. والحركة ساكنة تماماً.. والظلام مسيطر، فيما عدا بعض البقع الضوئية المتناثرة هنا وهناك، ولا صوت إلا وقع أقدامه وهو مقبل من خلفية الكادر..

- وتتابعه الكاميرا متمشيًا خلال الشارع في شبه لحظة عيشية..

- يقع نظره على مدخل بار متوسط الحال..

- فيتوقف وينظر إلى مدخله في لحظة تردد.. وسرعان ما يحسم أمره ويدخل..

- قطع -

ليل/ داخلي

البار

- قطع إلى البار من الداخل
.. ووجدى يدخل ماراً
بين موائد الجالسين من
مستويات طبقية عادية..
في لحظات مرح..

- ويصل إلى أحد مقاعد
البار، ويجلس مطرقاً
ياصبعه للبارمان،
وجدى: واحد بييرة..

- ثم يركز وجدى نظره على
المرأة المواجهة له، حيث
يرى من خلالها كل ما
يجرى خلفه في الصالة
.. فيستعرض بنظره
نوعيات الجالسين على
الموائد، حتى يرسو نظره
فجأة على فتاة جميلة
جداً تجلس وحيدة على

مائدة وأمامها شوب
بيرة..

- يركز وجدى نظره عليها
فى اهتمام، حيث يرى
فى شكلها ومظهر
ملابسها اختلافًا واضحًا
عن نوعية رواد هذا البار
الفقير، فلا يبدو أنها
واحدة من بنات الليل ..
كما أنها الفتاة الوحيدة،
بينما جميع الجالسين
من الرجال .. وتظل
عينها شاردتين فى لا
شئ..

- فجأة تلتقى عينها بعيني
وجدى من خلال المرأة ..
- فيلتفت وجدى خلفه
ناحياتها .. فتشيع عنه
بنظرها ولكن بطريقة
مؤدبة ..

- فيعود هو ينظر إلى المرأة
أمامه .. فإذا بعينيهما
تعود لتلتقى بعينه ثانية
من خلال المرأة ..

- يشرب وجدى جرعة من
البيرة ثم يعود بعينه
إليها ثانية فى المرأة
فيجدها مركزة فى عيشه
.. فإذا به يستدير خلفه
ناحيتهما .. دون أن تشيح
بوجهها عنه كالمرّة
السابقة ..

- فيعود وجدى بنظره إلى
المرأة .. فما أن يشرب
جرعة من البيرة حتى
يدعوها بإشارة من يده
لتتفضل إلى جواره على
البار ..

- إذا بها تنهض من مكانها
فى بساطة شديدة

وتأخذ طريقها ناحيته

فى خطوات بطيئة

متزنة .. وهو يرقب

قدومها إليه من خلال

المرآة .. حتى تصل هى

ثم تجلس إلى جواره ..

- فيشير على الفور إلى

البارمان ..

وجدى: واحد بييرة ..

- ثم يلتفت إليها فتلتقى

عيناه بعينيها المركبتين

فيه .. فيسرع بتقديم

نفسه لها هامساً ..

وجدى: وجدى السيد ..

- فتبتسم فى رقة مؤدبة ..

سوزى: أهلاً ..

- بينما يقدم البارمان

البيرة .. فيصب لها

وجدى (شوب)، حيث

تأخذها وترفعه ..

سوزى: فى صحتك .

- فيرد عليها وجدى بكأسه

وجدى: فى صحتك .

- ويشريان من البيرة .. ثم

يسألها وجدى فى رقة ..

وجدى: مش نتعرف .

سوزى: سوزى حمدى ..

وجدى: أهلاً سوزى

- فيبتسم وجدى ..

-- ويصمتمان لحظة ..

وكلاهما مُطأطأ الرأس

وعيونهما بعيدة عن

بعض فى شبه تفكير

حتى يقطع وجدى

الصمت حيث ينظر إليها

وجدى: مش باين عليكى ..

هامساً ..

سوزى: رغم إنى قاعدة فى مكان

زى ده؟

وجدى: ما أنا بأسأل، إزاي تنزلى

فى وقت متأخر زى ده؟

سوزى: نفس السبب اللى نزلك

دلوحتى ..

وجدى: أنا مش عارف إيه إالى

نزلنى ..

سوزى: ولا أنا.

- فيبرق بعينيه فيها

ضاحكا ميتسما في

إعجاب وتيه ثم ينطق

متهللا ولكن في همس.. وجدى: إنتى زى حالاتى .

سوزى: أنا شايفة كده برضه ..

وجدى: ماتيجى نخرج من هنا ..

سوزى: أنا باقول كده برضه ..

- فيسرع بدفع الحساب ..

ويمصطحبها ويخرجان

في انطلاق واضح .

- قطع -

ليل / خارجي

شوارع في القاهرة

- قطع إليهما يسيران إلى

الشارع المظلم و سوزى

تتلفض مبتسمة سوزى: برد

- فيبتسم لها وقد أسرع

بخلع جاكنته ثم يضعها

على كتفها في حنان .

- وقد تابعا سيرهما

يتبادلان النظرات

والابتسامات التي تتدرج

إلى ضحكات صافية..

- يخرجان من شارع إلى

شارع (في فوتومونتاج) .

- حتى يجلسا على أحد

الأرصفة في إنهاك

واضح من كثرة السير

رغم الابتسامات

والنظرات الحاملة

- (مع موسيقى تصويرية)

المتبادلة بينهما.. سوزى: متهيألى نروّج عشّان

نستريح بقى..

وجدى: أوصلك

سوزى: بعيد عليك ..

وجدى: فين؟..

سوزى: بنسيون روز فى قلب البلد.

- فيبادر باقتيادها بسرعة

مرحة، وقد ابتعدا فى

خلفية الكادر المظلمة .

- قطع -

ليل/ خارجي

امام مدخل عمارة بها البنسيون

- قطع إلى لقطة قريبة
لمدخل عمارة .. وبين
يقط المدخل تظهر
اليافطة المكتوب عليها
"بنسيون روز" الدور
الثاني..

- فيظهر وجه سوزي في
نفس الكادر متهلة مع
وجدى الذى يودعها عند
السلم بنفس التهلل .
وجدى: باى باى
سوزى: باى باى

- وتصعد سوزى إلى داخل
العمارة، بينما تظل
الكاميرا متابعة لوجدى
وهو منطلق في الشارع
بنشوته وهو يصفر لحنًا
بقمه.

- وبعد أن يبتعد في الشارع

قليلا .. إذا به يتوقف

فجأة متحسنا صدره .. وجدى: الجاكتة ..

- وما أن يهم بالاستدارة

للرجوع .. حتى يتوقف

ثانية .. من وجدى: أقولك؟ خليفها لبكرة ..

فرصة . اشوفها

- فيتابع سيره، وقد بدأ

يصفر اللحن بنفس

السعادة .. مختفيا في

خلفية الكادر ..

- قطع -

نهار/داخلي

سلام عمارة بنسيون روز

- قطع إلى وجدى وتتابعه

الكاميرا أثناء صعوده

السلام- مستغرضاً

أبواب الشقق، حتى

يتوقف عند باب "

بنسيون روز " ثم يضغط

على زر الجرس .

- يفتح باب شقة البنسيون

فتظهر سيدة عجوز

العجوز: أهلاً تستقبله بابتسامة .

- فيسألها بنوع من

الاحترام والابتسام .. وجدى: عاوز مودموازيل سوزى .

- وجه السيدة وهى ترد

عليه مبهوتة . العجوز: بتقول عاوز إيه؟

وجدى: عاوز أقابل سوزى .. أنا

صديقها

العجوز: مدموازيل سوزى حمدى

ماتت من عشر سنين يا

أستاذ .

- فإذا بالمفاجأة تدهم

وجهه ..

وجدى: ماتت ؟

المجوز: من عشر سنين. تلزم خدمة

تانية ؟

وجدى: دى كانت معايا إمبارح

بالليل .

المجوز: أنت مجنون ؟ ..

- تمط السيدة شفتيها

باستغراب و تغلق الباب

فى وجهه.

- ويستدير وجدى لينزل

السلم فى حالة ذهول. ص. وجدى: ماصدقتش :، مش معقول

أكون قضيت الليلة دى مع

أهل الكهف :.

- فإذا به يتوقف لحظة، ثم

يستدير صاعداً حتى

الباب مرة ثانية ثم

يضغط على الزر .

- تفتح السيدة الباب ..

وتفاجأ مرة ثانية.. المعجوز: فيه إيه تانى يا أستاذ ..

قلتلك مانت من عشر

سنين .

- فيتصنع ابتسامة وكأنه

يأخذها على قدر عقلها . وجدى: طب من عشر سنين فاتوا،

ما سابتش عندك جاكته

بتاعتى ؟ .. بالأمانة فيها

نوتة موسيقية .

- فتتظر إليه السيدة لحظة

طويلة ثم فجأة تغلق في

وجهه الباب ..

- يظل وجدى متجمداً

مكانه لحظة .. وبعد

تفكير تمتد يده مرة

أخرى يضغط على زر

الجرس .

- فتفتح السيدة الباب

لتفاجأ به ثانية وقد

وصلت قمة نرفزتها.. المعجوز: إنت مش طبيعى يا أستاذ

.. عاوز تتأكد روح بنفسك

شوق مقبرتها وأدى

العنوان.

- هتمد له ورقة وقد أغلقت

الباب ..

- هيتاول الورقة .. يطلع

عليها وهو ينزل السلم

بخطى بطيئة .. من وجدى: ما صدقتش .. قلت

لازم أتأكد ..

- قطع -

نهار/خارجي

المقابر

- قطع إلى وجدى يدخل

في ممرات المقابر وهو

يتفحص اللوحات .. ص. وجدى: فضلت أدور .. ما أخبش

عليك قلبى كان بيرتجف ..

- إلى أن يتوقف عند إحدى

المقابر ويميل متممنا

اللوحة ..

- و يفاجأ باسمها فعلا

على هذه المقبرة .. وإذا

بالتاريخ فعلا أنها ماتت

منذ عشر سنين فيتجمد

مكانه في شروود ص. وجدى: ماصدقتش .. عشر سنين؟

فضلت أقلب الحكاية في

دماغى مش لاقيلها

ميررات.

- وقد بدأ يتمشى بخطوات

متفحصة ..

- والكاميرا تتحرك حول
المقبرة دائرة كاملة من
وجهة نظره، حتى تتوقف
على المفاجأة التي تنزل
عليه كالصاعقة .. حيث
جاكتة وجدى بالفعل
معلقة على عصا
منصوبة على طرف
المقبرة، وقد غطاها
التراب والعنكبوت وفي
كمها شبكت النوتة
الموسيقية.

- قطع -

- قطع بنفس سرعة
المفاجأة إلى زرد الفعل
المذهول المفاجئ على
وجه القاضي المغفور
الفاه على المنصة وهو
ينصت لوجدى الذى

يكمل ..
وجدى: ما أخيش عليك ..
صدقت فطلبت لها الرحمة .

- ويصمت وجدى والكاميرا
تمر مستعرضة الجميع
مفغورى الفاه فى صمت
تام .. حستى تصل
الكاميرا إلى القاضي
مرة أخرى فيلاحظ توقف
وجدى وصمته .. فيسأله

القاضى: ويعدين ؟
وجدى: ولا قبلين .. دى كل

القاضى هامسًا ..

الحكاية عاوز إيه تانى ؟

- والقاضى متسائلًا بذعره

المستفز : القاضى: دى حصلت ؟

- فيرد وجدى فى برود

شديد : وجدى: لأ

القاضى: أمال إيه ؟

وجدى: ممكن تحصل

- فتسرى مهمة سريعة

ولغط فى القاعة

والقاضى يضرب

بالمطرقة حتى الصمت

بينما وجدى يبادر من

نفسه بالحديث مكملًا .. وجدى: النهارده وفى الزمن ده ..

ممكن تحصل دى و أكثر

منها كمان .

- فينظر إليه القاضى نظرة

غيظ ثم يسأله فى هدوء

ساخر .. القاضى: إنت بذك تلوحلى دماغى يا

ابنى ؟

- فإذا بوجدى يرد عليه فى

منتهى الهدوء. وجدى: أيوه عاوز ألوحلك دماغك

عشان تبقى معدولة..

- فيكتم القاضى ابتسامته

ويسأله ساخرًا.. القاضى: أفهم يعنى أن أنا دماغى

إلى مقلوبة وانت عايز

تلوحها فتبقى

معدولة..

وجدى: لأ.. بالعكس.. منطق

العصر هو إلى بقى مقلوب

.. عشان كده عاوز أقلبك

دماغك زيه.. فلما

دماغك تنقلب زيه ماتتعبش

فى إنك تفهم.. لأنك فى

الحالة دى هاتبقى صح..

زيك زيه.. متشقلب

يعنى.

- فتضج القاعة بالضحك

والقاضى يضرب

بالمطرقة مستفزًا...

- بينما يلتفت الأب فلا
يجد سامية جواره،
فيسرع إلى الباب يلحق
بها ..

- وما أن يخرج حتى يقف
الشخص الذي كان
يقاطعهما، ينظر إلى
انصرافه ..

- قطع -

نهار/ خارجي

أمام الحكمة

- قطع إلى سامية عند
الباب الخارجي تتحسس
طريقها .. ثم يلحق بها
الأب يستوقفها .. وهي
في حالة عصبية تكفكف
دموعها .. فيحاول أن
يهدئ منها وهو يتلفت
حوله حذرًا ...

الأب:

خللي بالك .. لو انكشفت
دلوقتي إنى عايش .. وجدى
مش ها يبقى قدامه أى أمل
للبراءة .. هايلبس تهمة ..
القتيل إالى إحنا مش
عارفين هو مين لغاية
دلوقتي، هدى أعصابك
شوية، وتعالى نتفاهم
بالسياسة ..

- فتجد نفسها منقادة بين

يديه في لحظة ضعف ..
حيث يأخذها حتى يصل
إلى سيارته التاكسي ..

- قطع -

نهار/ داخلي

قاعة المحكمة

- قطع إلى القاضي بلهجة

القاضي: أنا هاضطر أنهى المناقشة

حادة.

دى..

- فيبدأ وجدى هذه المرة

وجدى: أرجوك تسمعنى .. أنا .

بمبادرة التقرب إليه..

مايا هزرش .. أنا باتكلم

الحقيقة .. وحاول

تفهمنى ..

- والقاضى يرد عليه فى

القاضى: يابنى أنا بذلت أقصى

احتداد ..

جهدى عشان أفهمك وتثبت

براءتك ..

وجدى: تيرانى ده مش ممكن ..

- فيقاطعه وجدى ..

القاضى: ليه مش ممكن ؟ ..

وجدى: القانون ..

القاضى: يعنى قتلت ..

- فيحتد عليه وجدى

صائحاً .. وجدى: لأم .. لأم .. لأم بالثلث ..

- بينما القاضى يضرب

بالمطرقة فى عنف

ليمسك بزمام القاعة

صارخاً .. القاضى: دى سخرية من المحكمة ..

- فى اللحظة نفسها التى

يتدخل فيها محامى

وجدى محاولاً إنقاذ

الموقف .. المحامى: لازلت باطمع فى منحى

فرصة أخرى، حتى أتمكن

من استخراج الدوافع

الحقيقية لصمت موكلى ..

لأن ثقتى أكيدة فى براءته ..

- والقاضى يستجيب فى

عصبية .. القاضى: تأجلت الجلسة ..

- فيبدأ وجدى فى

الانصراف بين أيدي

الحراس .. ومن حوله

يتدافع الصحفيون ..

- قطع -

- يستمر وجدى فى شق طريقه مع الحراس بين تزامم الصحفيين والفلاشات بينما يقع نظره على الشخص الذى كان يجلس أمام الأب وسامية فى المحكمة (وحيد) وهو يشير لمصور سينمائى أن يصور وجدى من زوايا مختلفة، وكلما أشار ناحيته .. يسرق إليه وجدى نظرة، ولكنه سرعان ما يتابع الابتسامات لفلاشات التصوير ..

- بينما (شوشو) فتاة رشيقة تحاول النفاذ و

تتمكن من الوصول إليه ،
فتقدم له أوتوجرافاً
وقلماً وهي تلهث متابعة
كانها تستجديه .

شوشو: أرجوك ،

- فيرد عليها في دهشة .. وجدي: عايضة توقيع قاتل ؟ حد
يعجب بمجرم ؟ دا أنا
مجرم كمبارس ..

- تكاد تدمع بإحساس رقيق
وهي تلهث إلى جواره
بالأوتوجراف .

شوشو: مش عارضة إيه إلكي خلاك
عملت كده ؟

- فينظر إليها نظرة إعجاب
مشدوهة ويرد عليها
بنفس الرومانسية، ناسياً
ما حوله وهو مسحوب
في طريقه ...

وجدي: هاكتبلك ليه ده حصل ..

- فتبتسم مومئة له
برأسها ..

- فيبتسم أكثر وقد شرع
في الكتابة أثناء سيره مع

تتابع الفلاشات عليه ..
حتى يمد إليها
الأوتوجراف بعد أن
انتهى من كتابته ..
فتأخذه بنظرة رقيقة .

- يتابع هو سيره في الزحام
وهو يسرق الالتفات إليها
في الخلف .. حيث
توقفت هي عن الموكب
وانتحت جانبًا تفتح
الأوتوجراف في لهفة ..

من. وجدى: كنت أريد أن أحفظ رأسى
متماسكًا، وقلبي ناصعًا،
وروحى بعيدة عن
الدنس .. وجدى السيد .

- فيبدو على وجهها تساؤل
وقد رفعت عينيها شاردة
في اتجاه انصرافه، حيث
اختفى بركبه ..
- فتسرع خارجة ..

- قطع -

- قطع إلى وجدى مقتادًا
بين يدي حارسيه وحوله
الصحفيون فى اتجاه
سيارة البوليس البوكس..
- وحارساه يركبانه السيارة
من الخلف .

- شوشو تقبل مسرعة من
داخل المحكمة وهى تهلل
بذراعيها مودعة وهى
تلقى إليه بالقبيلات،
بينما تتطلق السيارة فى
طريقها .

- قطع إلى صفية منصرفة
ويرفقتها زوجها البواب
المجوز وهى تسنده من
ذراعه لمرضه .

- قطع -

نهار/خارجي/داخلي

داخل تاكسي الأب
والشارع أمام المحكمة

- قطع من داخل سيارة
الأب الواقفة.. حيث يرى
الأب صفية وهي تسير
مع زوجها على
الرصيف.. فيقول الأب
لسامية الجالسة إلى
جواره.

الأب: الست الغربية ماشية قدامنا
آه ..

سامية: طب الحق اسألها .

- فيتحرك بسيارته، حتى
يحاذيهما على الرصيف
فيتوقف بالسيارة
منادياً..

الأب: ست صفية

- فتلفت صفية بشكل
آلى.. ثم تقترب منه
صفية في تساؤل ..

صفية: نعم يا سيدى

الأب: البقية فى حياتك يا ست

صفية

- فتقبل صفية العزاء برنة

أسى

صفية: حياتك الباقية يا أستاذ

- فيمترسل الأب في لهجة

مواساة

الأب: أنا مذهول .. حد يصدق

إن الراجل ده يروح كده

في شرية ميه؟

- فتكتم صفية نهبتها في

حرقة ..

صفية: عليه العوض ومنه العوض .

الأب: شدى حيلك يا ست صفية ..

صفية: الشدة على الله .. لكن

حضرتك تبقى مين ؟

الأب: دا عشرة عمر ..

صفية: ربنا يصبرك يا أستاذ

الأب: تعيش يا ست صفية ..

إنت باين عليكى بنت حلال

وقلبك طيب .. خلى بالك

من جوزك الراجل الغلبان

دم .. تلزمكيش أى خدمة ؟

الزوج: الله يكرمك ويعلى مقدارك

- فيرد الزوج المريض

يا بيه .. مراتي ست شريفة
.. كانت بتقولى كل حاجة
بتحصل .. بس إحنا ناس
غلابة .. آهى كسأت
بتراضيه هو وابنه بالكلام
بس، عشان القرش ..
حانعمل إيه ؟

الأب: إنت باين عليك طيب،
وراحة البال مفيش أحسن
منها .. ياللا اركبوا
نوصلكوا ..

- فتسرع صفية بفتح الباب
الخلفى وتساعد زوجها
فيركبان ..
- وتنطلق سيارة الأب
(التاكسى) ..

- قطع -

نهار/داخلي

داخل زنزانه وجدى

- قطع على انفتاح باب
الزنزانه ودخول وجدى
من الباب ..

- يفاجأ بنفس الشخص
(وحيد) يتبعه داخلاً معه
الزنزانه فى صمت، وإذا
بالسجان يفلق عليهما
سويًا نفس الباب.

- فيلتفت وجدى إلى
الشخص القريب فى

مفاجأة .. وجدى: مباحث

- فيهرز الشخص رأسه
بالتففى فى صمت ويرود.

- فيرد عليه وجدى فى

عنف محتد .. وجدى: أمان فى إيه ؟ إنت مين ؟

- ولكن الشخص يرد بنفس

الهدوء .. وحيد: أنا زميلك ..

وجدى: يعنى إيه زميلى ؟ اشتركت

معايا فى قتل أبويا ؟

وحيد: هو فيه حد إشتراك

معاك ؟

وجدى: تبقى مباحث..بتسأل

أهه..أنا ماقتلتش أبويا

ياأستاذ.. ماتحاولش..

- وفى نفس اللحظة يفتح

باب الزنزانة ويدخل

السجان حاملاً كرسى

ومائدة صغيرة فى اتجاه

الشخص يضعهما له، ثم

يخرج مغلقاً الباب خلفه

.. بينما وجدى تبسرق

عيناه فى ذهول ..

وجدى: وكرسى كمان ؟ طب اراهن

بعمري إذا ما كنت مباحث..

- الشخص يجلس على

الكرسى.. ثم يبدأ حديثه

إلى وجدى بنفس

الهدوء..

وحيد: أنا زميلك .. من نفس

جيك .. زميلك فى السن ..

زميلك فى الفن ...

- و ينهض من مكانه ثانية
مكلاً .

وحيد: كلنا حياة واحدة ..

بنحس حاجة واحدة .

- ثم يتوقف مستديراً إلى
وجدى الذى يرقبه فى
اهتمام ..

وحيد: كان عندى إحساس إنك

ممكن تكون مجرم .

- بينما يجد وجدى نفسه
وقد جلس هو بآلية على
الكرسى ونظره وأذنه
يتابعانه ..

وحيد: أنا كمخرج سينمائى ..

نفسى أعمل العمل إلى

أكون صادق فيه مع

نفسى .. زى ما إنت

مشكلتك أنك صادق مع

نفسك .. أنا عارف

كتير عنك .. لكن

ما عرفش التفاصيل إلى

أدت للجريمة ..

- وجدى يسأله فى هدوء

وجدى: طيب وعابز إيه ؟

لأول مرة ..

- فيبيتسم الشخص فى

وحيد: إحنا الاتنين سوا .. هانعمل

ارتياح ..

فيلم تصور فيه الحقيقة

إلى جواك للناس ..

- فتثيت عليه نظرات

وجدى وتلمع عيناه

وجدى تقدر تفهمنى أنت إيه إلى

بالشك وراح يسأله ..

دخلك هنا ؟

وحيد: وإيش عرفك أصلاً إن

إحنا هنا ؟

وجدى: نعم ؟ أمال إحنا فين ؟

وحيد: علمى علمك ..

- فيمط المخرج شففيه ..

وجدى: يعنى إيه ؟

- فيبدو وجدى مستفزاً

وحيد: مش جايز تكون بنحلم يا

وهو يسأله .

أخى ؟

- فيبيتسم المخرج ..

- فينتفض وجدى واقفاً

وهو يلتفت نحوه في

ريبة متسائلا .. وحدى: بنحلم ؟ فيه احتمال إن

إحنا نكون بنحلم ؟

وحيد: أيوه

- فتختلط الدهشة

بالاستفزاز على وجه

وحدى وهو يتساءل ... وحدى: يعني إحنا الاتنين بنحلم

في حلم واحد ؟

وحيد: هي معضلة يا أخى ؟

اتنين اتشاركوا في حلم

واحد .. بدل ما كل واحد

يحللم لوحده .

- يصمت وحدى بنظرة

استهزاء فيبادره وحيد مستغرب ليه ؟ زى أى

اتنين بيناموا على سرير

واحد .. مش بيحضل ؟

وحدى: أيوه ..

وحيد: خلاص

وحدى: خلاص إيه ؟

وحيد: خلاص تبقى ممكن
تحصل..

- فتثبت عليه نظرات
وجدى فى ذهول ممزوج
بالإعجاب وهو يتمتم
لنفسه ..

وجدى: ماحصلتش .. لكن ممكن
تحصل .. زى حكاية سوزى
حمدى اتعرفت عليها
بالليل وفى الصبح
اتضح أنها ميتة من
عشر سنين .. ماحصلتش
لكن ممكن تحصل

- ثم بدت الفرحة المكتومة
على وجهه .

- فبتجه المخرج إلى
الكرسى وقد أمسك
بالقلم معلقاً نظراته
المبتسمة بعيني وجدى
المبتسمتين ..

وحيد: نبتدى ؟

وجدى: إحنا ابتدينا .. من ساعة

ما فهمتني .. تقدر تعمل
الفيلم إللى إنت عاوزة

- يوجه إليه السؤال الأول
كأنه محقق ..

وحيد: أولا .. من أنت ؟

- فيسترخى وجدى إلى
جدار وهو يرد ..

وجدى: أنا ؟ .. أنا زى أى حد .

- فينطق المخرج أثناء
الكتابة ..

وحيد: زى أى حد

- ثم يعتدل المخرج يسأله ..
وحيد: بتقول برىء .. معنى كدم إن
عمرك مافكرت تقتل أبوك ؟
وجدى: هاتفهم لما تعرف إزاي
انقتل .

وحيد: يعنى قتلته ؟

- السجنان يقاطعهما ،
السجان: الزيادة انتهت يا
أفندم ..

- فيشرع المخرج فى جمع
حاجياته والسجان يفتح
الزنزانة فى نفس

اللحظة التي يوجه فيها

المخرج حديثه إلى

وجدى. وحيد: نكمل بكرة .

وجدى: لازم تفهم إن أنا برىء .

وحيد: أنا متأكد إنك برىء ... بس

أنا عاوز أوصل لنقطة

مهمة .. إزاي اتقبض

عليك؟

- فيقاطعهما السجنان .. السجنان: بكرة بقى يا أفندم ،

- فيخرج المخرج .. وبينما

يفلق السجنان باب

الزنزانة .. يغاطب

المخرج وجدى من شراعة

الباب الحديدية .. وحيد: مش عاوز أى حاجة

أجيبها لك معايا ؟

وجدى: عاوز .

وحيد: أطلب

وجدى: عاوز اليوم صور غريانة ..

- عندما يستغرب وحيد،

يستطرد وجدى، وجدى: هاتفهم فى يوم من الأيام .

وحيد: وهو كذلك .. تصبح على

خير .

- وما أن يهم المخرج

بالانصراف حتى

يستدركه وجدى منادياً . وجدى: ١٨٠ صورة .

- فيضحك المخرج ..

- فيرفع له وجدى صوته .. وجدى: ١٨٠ صورة إلا واحد

هارجعلك الألبوم .

وحيد: أمرك

- قطع -

نهار/خارجي/داخلي

داخل سيارة أمام السجن

- الكاميرا من داخل سيارة،
تستقبل وحيد قادمًا من
باب السجن في اتجاه
السيارة حتى يصل إلى
بابها ثم يفتحه ويجلس
إلى جوار سائقها الذي
يدير السيارة متحركًا بها
فيأذا به محامي وجدي
الذي رأيته في
المحكمة..

المحامي: طمئني ..

وحيد: بالنسبة لي نجحت .. بس
ياريت أقدر أساعدك ..
إنت عكسي، محكوم
بالقانون ..

- تبتعد السيارة مختفية في
خلفية الكادر..

- قطع -

ليل/ داخلي

صالة شقة وجدى

- قطع إلى لقطة كبيرة

لسامية.. سامية: أنا هاساعدك .. الصمت

مش هافيد..

- بينما تكشف الكاميرا عن

المستمع لها، فإذا به

المحامى الذى يصفى

لها.. وهى تعاني من كتم

انفعالاتها ...

سامية: إذا كان وجدى هو إالى

نورلى الضلعة إالى أنا

عايشاها .. تفتكر ممكن

أجرجه ؟ . الجرح إبتدا

من جوه وجدى نفسه ..

جواه من زمان .

- ثم تنكمش إلى نفسها

معاناة وقد صمتت

فهيستطرقها بسؤاله.. المحامى: من زمان إمتى ؟

- تحاول أن تتطرق لترد فى

شروود ..

سامیة: من یوم ما أبوه رفض

يقدم لنا آی

مساعدة .. ماكنش راضی

عن جوازنا .. وجدی ضحی

عشانی .. وأنا هاضحی

عشانه بكل شیء

وما صارحك .. ما حكيك ..

(القطع على صوت جرس

تليفون)

- قطع -

نهار/ داخلي

صاله شقة وحدي
(فلاش باك)

- قطع إلى لقطة كبيرة

للتليفون يرن بشكل

متوال .. والكاميرا تفتح

على الشقة نفسها -

فلاش باك- وسامية

بقميص النوم متجهة إلى

التليفون ترفعه.. سامية: آلو

- فيأتيها صوت المتحدث

في صلافة ، وبلهجة

أولاد البلد ص. الرجل: المدام سامية

سامية: أيوه أنا

- فيسألها الصوت بشخط

مفاجئ ، ص. الرجل: عارفة صوتي والا لا ؟

- فتزد هي بضعف مؤدب.. سامية: مش واخدة بالي يا فتدم

ص. الرجل: لا لا .. إحنا هانقول

أفندم من دلوقتى و

نستعيط فيها ؟

سامية: سيادتك عاوز مين ؟

ص. الرجل: أنا حلاوة الأعرج

سامية: عاوز ثمرة كام ؟

ص. الرجل: النمرة إالى بتتكلمى

منها.. هانستعيط تانى ؟.

- فترد كنوع من محاولة

التخلص منه

سامية: طيب الأستاذ وجدى

خرج مش موجود

دلوقت .

ص. الرجل: إحنا ما بنتعاملش مع

الأزواج .. الزوجات فقط ..

قلبتك أنا حلاوة الأعرج

- فترد متسائلة محاولة سامية: بتاع لياالى الهرم .

التذكر لياالى الهرم ؟

ص. الرجل: أظن كـده بـبقى

مافيههاش أى فرصة

للاستعياط ..

- وقد بدت على وجهها

علامات تذكر مفاجئة

فتسرع بالاستلقاء على

الفوتيل بشكل انسيابي

وقد بدأت ترد عليه

بألفة شديدة..

سامية: طب مش تقول كده من

الأول يا معلم حلاوة .

وانا كنت أعرفك منين

ص. الرجل: عشان أفهمك ؟ أنا هاعرف

مين ولا مين .. الحق عليكى

لأنك بنت كار .. وماهيش

واحدة من بنات الكار

ما تعرفش حلاوة الأعرج

.. ده أنتى اتفتحتلك ليلة

القدر إنك هاتشتغلى

معايها .. قوليلى .. إنتى

شكلك إيه بقى على كده ؟

- وهنا نلاحظ فى رد سامية

عليه لهجة جديدة لم

نألفها منها من

قبل .. حيث تكشف جانباً

خفياً من شخصيتها،

عندما تجيبه فى دلال

أنثوى..

سامية: تعجب

ص. الرجل: حلوة ؟

سامية: وشقية

ص. الرجل: متجهزة ؟

سامية: غ الآخر يا حلاوة .

- ثم تسترخى أكثر على

الضوتيل وهي تستمع

لصوته ..

ص. الرجل: شوفي بقى أنا ماعنديش

وقت للدردشة حاكم

الصيف دخل ، والسوق

كابس علينا .. موسم

بقى كل سنة وانتى طيبة .

سامية: وانت طيب يا معلم...

أأمر تلاقى.

ص. الرجل: راجل ضيف جديد .. لكن

جيبه ثقيل.

سامية: والمطلوب ؟ .

ص. الرجل: عاوز يتمنجه .

سامية: نمنجه يا حلاوة .

ص. الرجل: ثلاث ليالى ورا بعض .

سامية: والعين على أنا ؟

ص. الرجل: إنتى وصاية بصراحة .

سامية: وأنا فى الخدمة ..

لكن مين يا ترى إالى

وصى ؟

ص. الرجل: مش شغلك بقى .. الراجل

أول ما استقبلته فى

المطار .. ادانى نمرتك

وحلف مايسفتح غير

بيكى .. أصحابه هما إالى

بلغوا عنك .. شوفى إنتى بقى

إتعاملتى مع مين ؟

سامية: مش مهم بقى .. قصر

الكلام ..

ص. الرجل: قصره .. المدفوع بالنص

- فتهب من مكانها واقفة

فى جدية وثقة وبلهجة

قاطعة ..

سامية: داطمع

ص. الرجل: لالا لا ... إنتى هاتسوقى

- فيأتيها صوته مستهزئا

فيها من دلوقتى ؟

- وإذا بها تأخذ مكانها على

الضوئيل مرة أخرى

هازئة. سامية: وانت زعلان ليه يا حلاوة ..

بين البايع والشارى .. يفتح

الله .

ص. الرجل: هاتتحكمى فىا و أنا

مزنوقك مع زيون جديد ..

- فتفاجئه .. سامية: هئ .. ما الشقق واسعة

مفتحة .. هاتترنقل ليه يا

حلاوة ؟

- فيصيح بترفضة .. ص. الرجل: قلنا إنك وصاية ..

سامية: خلاص .. يبقى السعر

وصاية .

ص. الرجل: قصر الكلام ..

- فجأة ترشم التجدي على

وجهها. سامية: قصصره .. ليك واحد فى

المية ..

- فينطلق صوته لاعنا .. ص. الرجل: يا بنت ال ...

- إنها سرعان ما تقاطعه .. سامية: إخرس قطع لسانك .. أنا

مش وقيع يا روح أمك ..

أنا ماتكلش أونطة ..

- فتسمع صوت تنهيدته

كانمًا غيظه ص. الرجل: معلىش .. عندك حق ..

طيب باقبول إيه ؟

ماتخليهم عشرة المية ..

- فترد عليه بإصرار وثقة . سامية: واحد فى المية .. ولجل

المعاملة الطيبة هاديك

التانى بقشيش ..

- فتبدو فى صوته رنة

ذهول .. ص. الرجل: بقشيش ؟

- بينما تسأله فى تحد

ساخر . سامية: عاجبك ؟

- فيأتيها صوته مستسلمًا .. ص. الرجل: عاجبنى ..

- هنا تبتسم سامية وتعود

إلى لهجتها فى التدلل

حيث تسأله .. سامية: إمتى يا جلاوة ؟

- قطع -

نهار/داخلي/خارجي

كابينة تلفون

- قطع إلى المتحدث إليها -

حلاوة - في لقطة كتفية

وهو يتحدث في التلفون

في داخل كابينة عمومية

ولا نتعرف على وجهه

وهو يجيبها .. ص. الرجل: النهاردة الساعة عشرة

بالليل ..

- بينما يستدير حلاوة

وتكشف الكاميرا عن

وجهه، حيث نقاباً بأنه

وجدى متحلاً هذه

الشخصية وقد وضع

منديلاً على سماعة

التلفون ليتغير صوته ..

- وهو مستمر في حديثه وجدى: تحبى فين؟

إليها يسألها

- قطع -

نهار/ داخلي

صالة شقة وجدى

- قطع إلى سامية التي ترد

وهي بنفس اطمئنانها

وثقتها..

سامية: قدام البيت تضرب لى

كلاكس متقطع

- قطع -

نهار/ داخلي خارجي

كابينه تليفون

- قطع إليه وهو يرد .. وجدي: اتفقنا ... أوكي .. مع

السلامة

- ثم يسمع انفلاق الخط

فينظر إلى السماعه في

لحظة تأمل ومعاينة

والانفعال يكاد أن ينفجر

من وجهه وهو ينظر إلى

ساعته ..

- قطع -

- قطع إلى لقطة كبسيرة
لعقارب الساعة تشير
إلى التاسعة والنصف ..
وتتفتح الكاميرا لتستقبل
سامية وهى فى حركة
داخل الشقة ونفاجأ
بأنها ترتدى ملابس
السهرة وتستعد بتزيين
نفسها ..

- لحظات وينفتح فيها باب
الشقة، حيث يدخل
وجدى قادمًا من الخارج
وما أن يراها فى ملابس
السهرة حتى تشرق عيناه
ذعرًا وأسى بينما هى
تبتسم ..

سامية: إنت جيت ..

- فلا يرد وجدى .. بينما

هى تستمر فى خطواتها

لاستكمال ملابسها،

وليس هناك إلا صوت

وقع أقدامها مع صوت

دقات الساعة الرتيبة ..

ووجدى مازال يرقبها

بنفس الذعر وهى تسأله

بابتسامتها .. سامية: ما يتردش ليه ؟

- فيسألها وجدى .. وجدى: إنتى خارجة ولا إيه ؟

سامية: ماخرج أروح فين ؟

وجدى: شايفك متزوقة ع الآخر .

- فتجيبه متسائلة بروح

مرحة .. سامية: بلاش يعنى ؟

- فيكتم غيظه ضاغطاً على

شفتيه وهو ينظر إليها

بعين فيها التمرثم

يسألها .. وجدى: ما حشدش سأل عليا

النهارده ؟

سامية: لأ

- وهي مستمرة في

خطواتها المتواصلة في

نشاط لتزين نفسها

وتضع الحلق في أذنها

.. وبينما هو يرقبها

بتركيز تسأله.

سامية: إنت مش هاتنزل الليلة والا

إيه ؟

وجدى: مكسل النهارده ..

- فإذا بها تتوقف فجأة

ملتفتة إليه .

سامية: مش عوايدك .

- ولكنه لا يجيبها وإنما

يسألها في توتر مكتوم .. وجدى: ماحدش إتكلم في التليفون

خالص .

سامية: لأ

- ويرقبها بغيظ وهي

مستمرة لا مبالية ترش

الكولونيا على نفسها

بالبخاخة في استمتاع ،

بينما يستطرد وجدى

سؤاله في إلحاح أكثر

توترًا .. وجدي: قصدي يعني محدش كلمك

إنتي في التلفون ..

- فترد عليه متسائلة في

ابتسام .. سامية: يعني حد اتكلم وهاخبي

عنك ؟ الساعة كام معاك ..

- فتبرق عيناه وهو يرد .. وجدي: تسعة ونصف

سامية: لسه بدرى

- فينهض مذعورًا

متسائلًا .. وجدي: إيه هو إالى بدرى ؟

سامية: على ميعاد نزولك

وجدي: قلتك مش نازل

سامية: جايز تغير رأيك .. لأنك

اتعودت تقضى الليل بره .

وجدي: وانتى مش خارجة النهارده

خالص ؟

سامية: كنت قلتك يا وجدي ..

إننت فيه

حاجة معينة شاغلة بالك ؟ ..

وجدي: لا أبدًا .

- ثم يصمت لحظة ..

ويتردد حتى يحزم أمره

وينطق فى صعوبة

ومجازفة ..

وجدى: بس أنا متأكد انك رديتى

على التليفون النهارده .

سامية: من جهة رديت فأنا رديت

- فينتفض كل جسمه فى

ثورة عارمة

وجدى: طيب بتخبي عنى ليه ؟

- فتلتفت إليه على الفور

بنفس درجة حدته

ثائرة..

سامية: أنا إلى باخبي عنك

والأ أنت اتجبننت؟ كنت

فاكرنى مش هاعرف

صوتك فى التليفون ؟

- وترتسم على وجهه

علامات المفاجأة

المباغتة، حيث لم يكن

يتوقع أنه هو الذى وقع

فى المقلب وليس هى .

- وهى نفس اللحظة تنفجر

في قمة هيسيتيريتها
المفاجئة بأعلى ما أوتيت
من صراخها المجنون في
وجهه ..

سامية: آخرتها بتشك هنيئا يا

وجدي ، عشان ما
احنا مش لاقسين
اللقمة ناكلها .. ولو يا
وجدي .. ده لو حتى حياتنا
ع القبر يا وجدي مش انا
إلى أعمل كده ..

مش الإنسانية إلى بتحيك
وتعبدك .. ليه حاولت
تخطمني .. ليه؟ يتمتحنى
في التليفون ؟ كنت متوقع
إيه؟ كنت متوقع إنى
هاخونك عشان
القرش؟ .. ملعون أبو
القرش، لكن نعيش اللحظة
الحلوة إلى بيتنا يا
وجدي ..

- بينما يكون وجدى قد
وصل قمة ذهوله ودموعه
وانهياره إلى جوار
قدميها ممسكا بكفيها
كأنه في لحظة طلب
الففران وهو مفعور الفاء
لا يملك نطقاً ولا
يستطيع كلمة ..

- وهي قد انهمرت الدموع
من عينيها رغم العصبية
الرهيبة التي وصلت
قمتها على وجهها ،
ويدها بدأت تتلمس
شعره بحنانها وحبها
الجارف له، رغم اللحظة
المشوبة بالعصبية ..

- وهو منهال في تقبيل
يدها في صمته ودموعه
وعصبيته ..

- وهي أيضا لم تعد تملك

إلا أن تجد نفسها منهارة
في حركة انسياب بطئ
ناحيته .

- حتى قبلة عارمة بينهما
وهما على السجادة فوق
الأرض .

- وتدور حولهما الكاميرا
في ديناميكية رومانسية
صاخبة أثناء قبيلتهما
ولحظة حيهما الجارف .

- بينما نسمع صوت سامية
الذي يحكى للمحامي
هذا الفلاش.. وصوتها

على نفس مشهد القبلة.. ص. سامية: وكانت لحظة خلاص
جميلة .. زى ما نكون
بنبتدى حياتنا من جديد .

- قطع -

نهار/ داخلي

صاله شقة وجدى
(عودة من الفلاش باك)

- قطع إلى المحامى يستمع،

وسامية مستمرة. سامية: لكن للأسف .

- تكاد تدمع بالحسرة

والخجل مكمله .. سامية: فضل عايش فى عقده ..

المحامى: لكن ما توصلش إنه يشك

فى أبوه .. أنا لا يمكن

أصدق ..

سامية: بصراحة .. أنا مش

متأكدة.

المحامى: مش متأكدة؟ .. يعنى فيه

احتمال إنه شك فعلا فى

أبوه، دى تبقى مصيبة

العصر ..

سامية: أنا هاحكيلك وانت تحكم ..

- قطع -

ليل/ داخلي

حجرة نوم سامية
(فلاش باك)

- قطع إلى الفلاش باك من
وجهة نظر سامية وهي
الآن في غرفة نومها
مريضة مستلقية على
شازلونج تهتز به في توتر

- (وليس هناك إلا صوت
تزييق اهتزاز الشازلونج
بايقاعه المتوتر)

- يلتفت سمعها صوت وقع
أقدام الأب قادمًا من
ممر المطبخ، وفي يده
دواء.

- ويجلس الأب على كرسي
مواجه لسامية دون أن
يرفع نظره عنها ، وهي
مستمرة في اهتزازاتها
المتوترة بالشازلونج بينما

نسمع صوت حكايتها .. من سامية: كنت متأكدة أن أبوه
بيعمل المستحيل لأجل
الطلاق .. من غير ما بيان
عليه .. ومع ذلك .. فجأة
فلوسه كترت ليا، بعد ما
سافر وجدى .. وده زود
خوفى .. خصوصاً لما
عييت .. ما سابنيش .. وقف
جنبى .. ع الآخر.

- وبينما الأب جالس
قبالتها فى هذا الصمت
المتوتر .. إذا به يسألها
فى رقة ..

الأب: مش هاتأخدى الدواء يا
سامية ؟

سامية: إذا سمحت.

- هيمسك زجاجة الدواء
ويبدأ بوضع النقط فى
ماء الكوب وهو يعد .

الأب: واحد اتنين ثلاثة أربعة
خمسة ستة سبعة ثمانية
تسعة عشرة .

- وعلى وجه سامية

الاهتمام وهي تستمع إلى

صوته مع إيقاع نزول

نقط الدواء في الماء

- يمد لها كوب الماء

بالدواء. فتتناوله وتشربه

- ثم يأخذ هو الكوب

ويسنده على

الكومسيوديتو، يأخذ

بذراع سامية يقاتلها

ويساعدها في النوم على

سريرها ..

- فتنام سامية ويغطيها

مودعاً ..

الأب: أنا مروح..تصبحي على

خير ياسامية.

سامية: تصبح على خير

- وينصرف خارجاً ..

- ووجهها متنصت أثناء

رقادها لصوت انصرافه،

حتى يخرج وتسمع هي

انغلاق باب الشقة ،

- (صوت انغلاق باب
الشقة)

- فتضغط هي على زر

النور حيث ينطفئ فيظلم

الكادر.. بينما نسمع على

نفس الكادر المظلم صوت

حكايتها ..

من سامية: الحقيقة كان الدوا مريح

جداً .. نمت نوم عميق

لأول مرة بعد أسبوع من

الألم.. لغاية ما صحيت

الصبح مستريحة جداً ..

- قطع -

نهار/ داخلي

امام باب شقة وجدى

- قطع إلى لقطة للأب فى

الصباح واقفاً خارج باب

الشقة مع استمرار

صوت حكاية سامية ... ص سامية: هو إلى جه صحانى

- تفتح له الباب الخادمة

العجوز أم على

- فيدخل الأب

الأب: صباح الخير يا أم على.

أم على: صباح النور يا سيدى.

الأب: إزاي الست النهارده؟

أم على: دى لسه نايمة..

الأب: مش عوايدها أنا

هاصحبها..

- قطع -

نهار/ داخلي

حجرة نوم سامية والصالة

- ويدخل إلى غرفة نوم
سامية وعلى وجهه
ابتسامة ضافية، حتى
يقترب منها وهي راقدة ،
فيهم بطبع قبلة أبوية
على جبينها .. فتفتح
عينيهما مستيقظة ..
فتبتسم في رقة
متسائلة ..

سامية: عمو ؟ .

الأب: يا صباح المندليب في
نهارنا إلى زى القشطة
والحليب .

- فتعتدل له قليلا وهي
على السرير .

سامية: صباح الخير يا عمو .

الأب: إزاي صحتك النهارده ؟

سامية: الحمد لله .. نمت كويس ..

- يساعدها في النهوض .

الأب: على بركة الله .. كله ييجي

بالهداوة.. ما هو الطب نوع
من السياسة.. مش
بيسايسوا بيه الجسم برضه
ولا إيه؟.

- فيضحكان ، بينما يأخذ
بيدها لتتجه إلى
التواليت ، وفي يدها
فوطتها ..

- وبينما يقتاد الأب سامية
يتحدث إليها حديثا
عابرا ..

الأب: تعرفي يا سامية .. على
كل حلاوتك دي .. لسه
ناقصك شوية نصاحة .

- فتتساءل في ابتسامة
رقيقة ..

سامية: في إيه يا ترى ؟ ،
الأب: يعني مثلا، كل ماتكون
الملابس الداخلية ألوانها

سخنه .. كل ما تبقى
على الست أحلى ..
وتغلى جسمها ينطق
قدام الرجل : مش
تقوليلي اللبنى .

- فترتبك سامية وقد بدت
عليها المفاجأة ، دون أن
تنطق، ولكنها بحركة
تلقائية لا شعورية
تتحسس ملابسها لتتأكد
من أنها مرتدية القميص .
فوق ملابسها الداخلية
.. ثم تدخل التواليت ..

- بينما ينادى الأب الخادمة
العجوز ..

الآب: يا أم على .
- فتقبل الخادمة إليه .. أم على: نعم يا سيدى .

فيشير لها ناحية غرفة

سامية :
الآب: عندك الدوا بتاع
سامية على الكومودينو ..
ما تنسنيش تبقى تديها

قرصين من كل علبة بعد
الأكل .. وأنا هابقي أديها
النقط بنفسى قبل النوم لما
تكونى انتى مش هنا .

أم على: أمرك يا سيدى

- بينما تخرج سامية من
التواليت ويكون الأب فى
استقبالها حيث يأخذ
بيدها ثانية فى رقعة
يقتادها فى اتجاه غرفة
نومها .. بينما يسألها
فى حديث عابر ..

الأب: مين إالى عمك عملية
المصران الأعور؟

- فيبدو التساؤل المفاجئ
على وجهها لحظة دون
أن ترد عليه .. وإنما
نسمع فقط مونولوج
تفكيرها

مونولوج: مالوش حق وجدى يكلمه
عن أسرار جسمى .

- فيلحظ الأب عدم ردها

فيسألها .

الأب: إيه مش فاكرة ولا إيه ؟

- فتدارى تساؤلها بابتسامة

وهى ترد

سامية: لأ فاكرة .. الدكتور إيهاب

عزت .. ده يهيك فى إيه ؟

الأب: أصله دكتور ذكى جداً .

سامية: إزاي ؟

الأب: ساعات الدكاترة

الجراحين يفتحوا

للمعملية دى فى الجنب

الشمال .. فيلاقوا إن

المعملية لازم تتعمل فى

الجنب اليمين، فيقفلوا

تانى ويفتحوا فى اليمين ..

وساعات يحصل العكس ..

سامية: مش فاهمة إيه أهمية

الموضوع ده ؟

الأب: ذكاء الدكتور إالى

عملهالك إنه مسك

العصاية من النص ..

كونه يفتح لك في نص
البطن، معناه إنه لو
لقاها في اليمين أو
في الشمال مش
ها تفرق بالنسبة له
ومش ها يفتح مرتين ..

- الذهول يرتسم على
وجهها لمعرفته مكان
العملية في جسمها،
بينما تظل عند سريرها
مركزة على صوت وقع
أقدامه أثناء خروجه إلى
الصالة ناحية التواليت .

- بينما تحضر أم علي
إليها ..

أم علي: مش عاوزة أي حاجة تاني
يا ستي؟ أنا رايحة أوضب
البيت التاني .

- سامية منادية . سامية: أم علي

- فتتوقف أم علي ..

فتقترب منها سامية
هامسة تكشف لها عن
صدرها في همس .
سامية: السوتيان ده لونه إيه ؟
أم علي: لبنى .

- المفاجأة على وجه سامية
فلا تملك إلا أن تدارى
موقفها .
سامية: متشكرة
أم علي: أى خدمة ثانية يا ستي ؟
سامية: مع السلامة يا أم علي .
أم علي: الله يسلمك يا ستي.. هتاك
بالعافية.

- تنصرف أم علي .. في
نفس اللحظة التى يصل
فيها الأب من التواليت
متقدماً ناحيتها
الأب: كويس إن أنا اتطمشت
عليكى النهارده .. أروح أنا
شغلى بقى .
سامية: مرسيه يا عمو .

- وإذا به أثناء انصرافه

يلقى إليها بآخر مفاجأة

بلهجة الحديث العابر .. الأب: على فكرة ضوافرك دى

لازم تقصيتها.

سامية: فيه إيه تانى؟

الأب: دى خطر جدا .. باى باى ..

- وفى نفس اللحظة يكون

قد أغلق الباب وخرج من

الشقة ..

- وإذا بها تنهار مبرقة

بالمفاجأة والشك ..

- ثم تنهض من مكانها

متجهة إلى زجاجة

الدواء على الكومودينو

.. تتحسسها وتلمسها

بأطراف أصابعها بشكل

تلقائي، وترفعها إلى

أنفها تشم ما بداخلها

فى نوع من الشك

الواضح ..

- إذا بها تتجه بزجاجة
الدواء إلى حوض المياه
في التواليت.

- قطع -

نهار/ داخلي

التواليت

- وفي التواليت .. إذا بها
تصب الدواء من
الزجاجة في الحوض ثم
تفتح الحنفية حيث تملأ
نفس الزجاجة بالماء
حتى آخرها ، ثم تسقط
منها عدة نقط بعدد ما
أسقطه هو ..

سامية: واحد اثنين ثلاثة أربعة
خمسة ستة سبعة ثمانية
تسعة عشرة .

- ثم تحكم إغلاق الزجاجة
.. وتجففها بالقوطة من
الخارج . ثم تعود
أدراجها في اتجاه غرفة
نومها ..

- قطع -

نهار/داخلي

حجرة نوم سامية

- وعلى الكومودينو في
غرفة نومها تضع
الزجاجة مثلما كان
وضعها الأول ثم تستلقي
على السرير .

- (وليس هناك إلا صوت
دقات المنبه) .

- وتتحرك الكاميرا بان إلى
المنبه المجاور لها حيث
يصبح في لحظة كبيرة
وعقاربها تشير إلى ساعة
في الصباح .

- وتستمر الكاميرا في
حركاتها حتى تركز على
زجاجة الدواء في لحظة
كبيرة .

- (وصوت دقات المنبه
مستمر) .

- قطع -

ليل/ داخلي

حجرة نوم سامية

- قطع إلى لقطة كبيرة
للمنبه وعقاربه تشير إلى
ساعة في المساء .

- لقطة قريبة لسامية
مستلقية على فراشها
في جو من الإضاءة
الخافتة .. فإذا بوجهها
ينتابه على صوت انغلاق
باب الشقة .. ثم وقع
أقدام فتسأل ..

سامية: مين ؟

- فيأتيها صوت الأب قادمًا
تأخيتها حتى يصل إليها

ص.الأب: أنا يا سامية .. مساء
الخير ..

سامية: مساء النور

الأب: إزيك دلوقتى

سامية: الحمد لله

- يلاحظ في هذا المشهد

تركيز الصورة دائماً على
وجهها هي .. ومعظم
التفاصيل تكون بالصوت
الذي تسمعه هي، حيث
المشهد من وجهة
نظرها ..

- تفاجأ بتسمعها الدقيق
جدا ليد الأب وهو يغير
زجاجة الدواء بزجاجة
أخرى، فتسمع في نفس
اللحظة تعليقها
بالمونولوج ..

ص سامية: افكرت حاجة مهمة
ساعة ماخرج الصبح،
انى بعد ما سمعت
صوت باب الشقة، ما
سمعتش صوت رجله بره
الشقة .. يعنى فيه
احتمال يكون ماخرجش ..
إذن شافنى وأنا باغير
القزازه وأملاها فيه.

- يتجه الأب إلى التواليت
وهي تسمع صوت وقع
أقدامه بتركيز شديد، ثم
نفاجاً بيدها تمتد
بسرعة وحذر تتناول
الزجاجة التي وضعها
الأب وتفرغ منها الدواء
أسفل السرير .. ثم
تتناول بنفس السرعة
زجاجة الماء وتبدأ في
ملء الزجاجة بالماء
بصعوبة وحرص
شديدين، ثم تسرع
بتجفيف الماء من على
جدارها الخارجى
بفوطه .. بينما تسمع
خطواته قادمًا من
التواليت، وفي اللحظة
الآخيرة تكون قد وضعت
الزجاجة مكانها .. في

نفس اللحظة التي يظهر
فيها الأب، فتظل مكانها
بابتسامتها المصطنعة
كان شيئاً لم يكن .

- يصل الأب.. وفى يده
كوب من الماء .. ثم
يمسك بزجاجة الدواء
المملوءة بالماء التي
وضعتها هي توا ويفتحها
معلقاً ..

الأب: يظهر إن صحتك
هاتيجى على النقط
دى إن شاء الله .

- فتد بلهجة رقيقة . سامية: دى حاجة بتاعة ربنا .

ثم يبدأ يضع النقط من
الزجاجة فى الماء

الأب: واحد اثنين ثلاثة أربعة
خمسة ستة سبعة ثمانية
تسعة عشرة

- ثم يقدم لها الكوب . الأب: بالشفأ إن شاء الله

- فتتناول الكوب تشربه
جرعة واحدة .. وتعيد له

سامية: متشكرة يا عمو

الكوب ..

الأب: نامى إنتى بقى عشان
أقولك تصبىحى على
خير .

سامية: تصبىح على خير يا عمو.

- فتتمدد على الفراش
وهي ترد عليه ويطلع
قبلة على جبينها
ويودعها منصرفاً ..

الأب: أشوف وشك بخير .. مع
السلامة .

- وتركز الكاميرا فى لقطة
قريبة على وجهها وهي
راقدة مسبلة العينين
وأذناها مركبتان على
سماع صوت انصرافه
حتى انغلاق باب
الشقة ..

- وتظل الكاميرا مركزة
على اللقطة الكبيرة

لوجهها الراقد مسبلة
العينين .

- (مع ظهور صوت دقات
المنبه بشكل مرتفع وإيقاع
متوتر) .

- قطع إلى لقطة كبيرة
للمنبه وهو يشير إلى
منتصف الليل (الساعة
١٢) .

- قطع إلى لقطة رقادها
مسبلة العينين فترة
طويلة ثم قطع إلى لقطة
المنبه وهو يشير إلى
منتصف الليل وعشر
دقائق .

- (صوت دقات المنبه
مستمرة) .

- قطع إلى نفس لقطتها
وهي راقدة في نعاس
مسبلة العينين .

- نفاجاً ببدايات شخير بدأ
ينطلق منها ..

- (حتى يصبح صوت
شخيرها عالياً مع صوت
دقات المنبه) .

- (نفاجاً بصوت شيء
يرتطم على الأرض) .

- (وإذا بصوت وقع أقدام
قد بدأ يظهر في الشقة) .

- وعلى نفس لقطتها
المستمرة في ثبات وهي
في نعاسها وشخيرها .
- ولكن سامية مسترسلة
في نعاسها وشخيرها

- وفجأة في لقطة نعاسها
وشخيرها تدخل يد
ناحية الغطاء الملقى
عليها وإذا باليد تبدأ في
سحب الغطاء من عليها

بحركة وبطيئة.

- فجأة تنتفض اليد ذعراً

على أثر الصوت الرزين

الهادئ لسامية دون أن

تتحرك من مكانها وهي

تتمتم في بساطة

شديدة.

- وتفتح الكاميرا فإذا سامية: عاوز توصل لإيه؟

بالأب صاحب اليد وقد

انتفض جسمه متراجعاً

محاولاً التسلسل في

صمت .

- ولكن صوت سامية يأتيه

في هدوء وهي تعتدل

مكانها .. سامية: هاتهرب ليه يا عمو ؟ كل

شء حصل وانتهى .. واللى

لسه ما حصلش كأنه

خلاص حصل ..

- أما الأب فقد تجمد

مكانه لشدة مفاجأته.

- وإذا بدمعة تسيل من
عينها .

سامية: بتخطط لإيه يا عمى ؟ ده
أنا مرات ابنك ..

- فلا يرد وهو يعانى من
وقع المفاجأة حتى تنطق

ثانية فى أسى . سامية: كل ده عشان تمسك على
ذلة ماليش يد فيها ؟

- فيقترب منها فى الأب: سامية .
استغفاف .

- عندما يستمر صمته سامية: ساكت ليه ؟

تسأله . الأب: أنا مش ساكت .. أنا

باتقطع من جو .. لكن

الفلطة نقدر نتداركها ،

إوعى دماغك تروح بعيد ..

أنا كنت حريص برضه انك

مرات ابنى .. عشان كده

اللى جيته إنسان طيب

جدا .. وباعطف عليه ..

إلى حصل حصل بعد ما

اديتك المنوم على انه الدوا
وخرجت .

- بينما الكاميرا تتحرك
زوم إن بطئ حتى لقطة
كبيرة لأذنها المستمعة
فى اهتمام .. مع
استمرار كلام الأب لها.

- قطع -

ليل/ داخلي

الصالة وغرفة نوم سامية

- قطع إلى الفلاش باك من

وجهة نظر حكاية الأب

.. حيث يفتح باب الشقة

فيظهر الأب وهو يقتاد

في يده شابا أعمى

والأب يرحب به ..

الأب: معلش تعبتك معايا .. أنا

ماكانش معايا هناك

فلوس عشان أديك

إكراميتك، لكن آهه حظنا

عشان نتشرف .

الشاب: الله يكرمك .. الله يكرمك

- وإذا بالأب مستمر في

طريقه يقتاد الشاب

الأعمى إلى داخل غرفة

نوم سامية .

- وفي غرفتها يجلسه على

أحد الكراسي المواجهة

للسرير .

- بينما سامية على

سريرها غارقة في

نعاسها وشخيرها .

- والأب يقترب منها ويتأكد

من نومها ، ولكن الشاب

الأعمى الذى يسمع

صوت الشخير يتساءل .

الشاب: هو فيه حد نائم هنا ولا

إيه؟

الأب: أبدا .. دى الست الخدمة

العجوزة .

الشاب: ربما نقلقها من نومها .

الأب: ماتحطش فى بالك .. دى

لما بتنعس ماتصحاش ولا

حتى بالطبل البلدى .

الشاب: الله يكون فى عونها .

- بينما يخرج الأب من

الغرفة وهو يرد عليه ..

الأب: وفى عون المؤمنين جميعاً يا

رب ..

- فى الصلاة يتجه الأب

إلى الثلاجة يتناول منها
زجاجة مياه غازية وكوباً
فارغاً ثم يعود إلى غرفة
نوم سامية ..

- يدخل الأب إلى غرفة
النوم .. وبعد أن يصب
زجاجة المياه الغازية في
الكوب إذا به يصب
فوقها عدة نقط زجاجة
الدواء من المنوم .. ثم
يقدم الكوب للشاب
الأعمى الذي يأخذها
وهو يشكره ..

الشاب: ماكانش فيه لزوم للتعب ده.
الأب: يا راجل إشرب .. إحنا
لينا بركة غيرك، ده انت
طول عمرك قدم السعد
علينا .

- وبينما يشرب الأعمى
كوب المياه الغازية بالمنوم
إذا بالأب يتجھه في

منتهى البساطة والثقة

إلى سامية وهي غارقة

في نعاسها . الشاب: الله يكرمك ويعلى مقدارك .

- وإذا بالمفاجأة أن يبدأ

الأب في إسقاط حمالة

القميص من على

كتفها ..

- فيسمع الشاب الأعمى

صوت حفيف الملابس

فيتساءل في بساطة .. الشاب: انت بتعافى وتاعب نفسك

في إيه .

- ولكن الأب يجيبه دون أن

يعبأ به ..

الأب: أبداً .. دى أكياس المخدات

شكلها مش ظريف

منرفزنى باوضبهم شوية ..

الشاب: يا سلام .. طول عمرك

راجل عملنى .

- ويكون الشاب الأعمى قد

انتهى من شرب كوب

الكازوزة بالمتنوم فيضع

الكوب جانبًا . الشاب: دائمًا إن شاء الله
الأب: يدوم عزك .. هنيئًا
الشاب: هناك الله ..

- في نفس اللحظة التي
يتجه فيها الأب إلى
حقيبتة يستخرج منها
الكاميرا الفوتوغرافية :
- يبدأ في ضبط الكاميرا ..
- ويلتفت إلى الشاب
الأعمى .. فإذا به قد
راح في نعاس عميق ،
واسترخى رأسه ثقيلًا
على مسند الكرسي .
- فيسرع الأب ناحيته في
حذر ويتأكد من نعاسه ..
ثم يضع الكاميرا جانبًا
وقد بدأ يخلع للشاب
الضرير جاكته
وقميصه، ثم يجره إلى
السريـر يرقدـه إلى جوار

سامية.

- ويغطى نصفهما الأسفل
بالبطانية، ثم يلقي بذراع
سامية على كتف الشاب
الأعمى .

- ثم يستخرج من جيبه
عدة .. أوراق مالية
ينثرها عليهما .

- ويعود إلى الحقيبة مرة
أخرى فيستخرج زجاجة
ويسكى فارغة يضعها
إلى جوارهما على
الكومودينو .. بجوار
كوبين

- هنا يسرع بتناول الكاميرا
.. وإذا به يبدأ في
التقاط الصور لهما من
عدة زوايا .

- ثم يتقدم منهما ثانية
ويغير من أوضاعهما

وهما غارقان في
النعاس.

- ويسرع مرة أخرى إلى
التقاط عدة صور جديدة
من عدة زوايا مختلفة
لوضعها الجديد.

- حتى يعود إليهما ، يغير
من وضعهما ويكرر
تصويرهما من عدة زوايا
وبحركة سريعة ..
وتتوالى الصور الثابتة
التي صورتها في
فوتومونتاج سريع متدرج
الإيقاع حتى قمة
الكريشندو.

- قطع -

ليل / داخلي

حجرة نوم سامية
عودة من الفلاش باك

- قطع عودة من الفلاش
باك إلى سامية محاولة
التحكم في أعصابها
وهي تستمع إلى الأب
مستمراً في حكايته لها
وهو مُطأطأ الرأس .

الأب: وبعدها رجعت كل حاجة
زى ما كانت.. فوقت الولد
بعد ما ليستة.. وقعده
مكانه وأقنعتة إنه نفس
شوية.

- وإذا بسامية لا تتمالك
نفسها وقد انفجرت
صائحة فيه .

سامية: مش مكسوف من نفسك ؟

- ولكن الأب يسترسل في
لهجته المستعطفة .

الأب: وعشان أثبتك إنى فعلاً
حاسس بخطئى اتفضل
يا ستى .. أدى الفيلم

إلى صورته آهه عشان
يبقى بين إيديكى .

- وهو يقدم لها كاسيت
الفيلم المصور حيث
تمسكه بيدها فى
عصبية ..

- قطع -

نهار/ داخلي

صالة شقة وجدى
(عودة من الفلاش باك)

- قطع إلى وجهها بنفس
العصبية والكاميرا تفتح
عليها ليتضح أنها الآن
فى العودة من الفلاش
باك وهى تحكى
للمحامى .

سامية: وبدأت علاقته بى تتغير ..
إحساسه بالخطأ خلاه
يزود حنانه عليا لاجل
يعوض الغلطة .. بدأت
أحس إنه فعلا أب واقف
جنبى فى غياب وجدى ..
وبدأت أثق فيه أكثر
وأكثر .. نسيت اللى
حصل .. وبدأت أعامله
كأب .. فعلا حبيته جداً ..
كأب ... ما بقتش بيننا أى

كلفة .. أحكيه أسرارى ..
ما أخبش عنه حاجة ..
لغاية اليوم إالى رجع فيه
وجدى فجأة .

- قطع -

نهار/ داخلي

خارج مطار القاهرة وشوارع فلاش باك

- القطع على صوت وجدى

من خارج الكادر. ص. وجدى: إكتب بقى عن رجوعى..

- والقطع إلى وجدى حاملاً

حقيبته التى كان حاملاً

إياها فى مشهد وصوله

إلى الشقة عندما وجد

الأب مع سامية فى

غرفة النوم وهو الآن

بنفس الملابس التى

تذكرنا بهذا المشهد..

- الكاميرا تتابع سيره وهو

يتطلع بوجهه المنطلق إلى

الحياة من حوله.. بينما

نسمع صوته مستمراً.. ص. وجدى: كانت الفترة اللى سافرتها

واحتكيت فيها بالعالم كفيلة

بأنى أقفصل من جوه..

رجعت م السفر وأنا كلنى
أمل فى حياة جديدة من
غير عقد .. ملين أمل ..
قلت لازم أشارك فى صنع
الحياة فى بلدنا .

توتابع الكاميرا سيره
بالحقيبة فى شوارع
مختلفة ومتفرقة مع

استمرار صوته
ص وحدى: اكتب عندك بالقصى ..
رأيت الفرصة قد حانت
لتجسد فكرتى عن الحياة
.. فتتفجر الطاقات
الكامنة فى القلوب ..
ليعود الاخضرار إلى
المحراوات .. والصحة
إلى الأجساد المريضة ..
والطعام إلى الأفواه
الجائعة .. والأحذية إلى
الأقدام العارية ..

والاطمئنان إلى القلوب :
بدلاً من أن يظل الناس
عبيداً مقيدين بالفلوس ..
- (صوت ضحكة سامية
بشكل أنثوي مفاجئ)

- قطع على الصوت ..

- قطع -

ليل/ داخلي

صالة شقة وجدى

- القطع إلى وجدى وقد
توقف فى مفاجأة مذهلة
فى صالة الشقة أثر
سماعه صوت ضحكاتها
المنبعثة من غرفة النوم

..

- وتدور الدنيا برأسه حتى
يلمح أمامه على ترابيزة
التليفون خنجر فتاحة
مظاريف، فيمسكه،
وسرعان ما يرشقه
بعنف فى خشب سطح
المائدة ..

- بينما نسمع صوت المخرج
يسأله ..

ص.المخرج: وساعتها فكرت فى القتل ؟

- وينفض وجدى رأسه فى

معاناة قاسية وهو

مركز عينيه طوال الوقت

على الخنجر المرشوق

في المائدة.

ص. وجدى: ما كنتش عارف أعمل إيه..

أقتل؟.. حرام.. أنا

الخسران.. أسكت ؟ طب

إزاي ؟ انتهى كل شيء..

أسوأ شيء أنك تعيش وكل

النفوس إلى حواليك

خيانة .. بايظة .

- قطع -

نهار/ داخلي

زنزانة وجدى

- القطع إلى المخرج وحيد

عند مائدته فى الزنزانة.

وحيد: كده هانخرج عن

القضية.. إنت متهم أولا

وأخيرا بقتل أبوك .

- وجدى يهب من جلسته

على الأرض.

وجدى: لازم تفهم إن أبويا من

أكبر صناع النفوس

الخربانة .. بفلوسه

وممتلكاته بيعمل مصانع

تخريب النفوس ..

وما فيش فرق بين إالى

بيخرب النفوس وبين

النفوس الخربانة

ذاتها .. ما استحملتش ..

(بانتقال صوتية حادة إلى

موتيفة موسيقية صاخبة،

وكانها إفراع انفعالى ممتع)

- قطع -

ليل/ خارجى

شوارع فى المدينة فلاش باك

(مع استمرار موسيقى
الإفراغ الانفعالى العالية)

- قطع حاد إلى وجدى
يسير فى الشوارع حاملا
حقيبتة .. وعلى وجهه
إصرار عنيد وخطواته
عنيفة ..

- والكاميرا تتابعه وهو
مخترق الشوارع فى
صلافة شديدة وصوته

مستمر. ص وجدى: بعت كل حاجة أقدر أبيعها

عشان يبقى معايا قرشين ،
حتى الساعة بعتها لأن
الزمن مش عاوز أعرفه
من هنا ورايح ..
هانساه زى ما هانسنى

الناس .. هاري بط
وفراخ أكل بيضها ..
هازرع جنينة واطبخ من
خضارها واستمتع
بمنظرها .. المهم إنى
أبعد عن أبويا والناس
الخريائين .. لو استنيت
هاقتل .. أنا مش عاوز
أقتل ..

- وجدى وقد ارتعش
منتفضاً فجأة على أثر
تلقية دفعة من نيران
مدفع رشاش .

- (صوت تيران مدفع
رشاش مع استمرار
الموسيقى)

- ويفرط من نيران
المدفع .

- واستغراب بعض وجوه
المارة القليلين هنا

وهناك... حيث لا نيران..
ولا مدفع..

- (مع دخول صوت نشرة
الأخبار مع صوت النيران
والموسيقى)

- ووجدى مستمر فى الأداء
المتقن لتلقيه نيران
الرشاش.. مع استغراب
الوجوه المتناثرة..

- إلى أن يتوقف لاهثاً،
ويتابع السير منهاكاً

- (ويتوقف صوت النيران،
مع استمرار النشرة،
وتصبح الموسيقى أكثر
هدوءاً)

- قطع -

نهار/ خارجي

أرض فضاء

(في منطقة المقطم أو الساحل الشمالى أو البحر الأحمر أو ما شابه)

- (مع استمرار الموسيقى
الهادئة، ونشرة الأخبار).

- وجدى يسير بنفس
صلافته ، وإلى جواره
رجل بجلباب يلاحقه فى
خطواته وهو يشير له
فى اتجاه الأرض
الفضاء...

- قطع من وجهة نظرهما
لفيلا صغيرة بحديقة ..
هى المبنى الوحيد فى
المنطقة بكاملها .. حيث
هى فى عزلة تامة ..

- ثم تتحرك الكاميرا فى
اتجاه الفيلا .. كأنها
وجهة نظر شخص

متقدم إلى داخلها ..

- (مع انتهاء الموسيقى
والنشرة).

- قطع -

نهار/ داخلي

صالة الفيلا

- (صوت وقع أقدام فقط)

- قطع إلى داخل الفيلا
والكاميرا متحركة بنفس
الإيقاع السابق متابعة
السيدة صاحبة الفيلا
التي تطوف بوجدى
تعرض عليه محتويات
الفيلا المفروشة
ليتسلمها ..

- السيدة تفتح له الراديو
نتثبت له سلامته فينطلق
منه صوت المذيع ..

- فيلتفت وجدى ويسرع في
عصية ضاغطة على زر
الراديو ليغلقه .. بل
ينزع القيشة نهائياً بينما
السيدة تمط شفيتها

تعجباً وهو يحمل الراديو
بنفسه يضعه داخل
الدولاب ثم يفلق عليه
بشدة بلفتين من
المفتاح.. فيفاجأ بصوت
التليفزيون وصورته،
فيسرع إليه بنفس
العصبية ويفلقه أيضاً
وينزع الفيشة ويلبسه
غطاء القماش ..

- فى نفس اللحظة يرن
جرس وقد اتجهت
السيدة ناحية التليفون
ترفع السماعة .. ترد السيدة: آلو..

- فتفاجأ بانقطاع الخط
والحرارة فتلتفت فإذا
بوجودى هو الذى نزع
فيشة التليفون .. بل
يتجه إلى التليفون
يحملة فى اتجاه الدولاب

بعد أن أخذ السماعه
من يد السيدة، بينما
هي تنتظر له بذهول.. السيدة: طب دي مكالمه جيالى أنا

- ولكن وجدى يرد عليها
وهو يغلق باب الدولاب
فى عنف،
وجدى: خلاص .. انتهى .. أنا
استلمت وانقطعت كل
صلة ليا بالعالم والناس
اللى فيه..

- فتمد يدها له بورقة
الكونتراتو..
السيدة: طب اتفضل امضى..
- فينزع منها الورقة يوقّع
عليها بآلية ثم يمدّها لها
فتأخذها منه وهي تمط
شفتيها ثم تستعد
للانصراف ..
السيدة: استأذن أنا .. وهابقى
أبعثلك بواب العمارة
بتاعنا ، عشان لما تموزه
يشترى حاجة ..

وجدى: شكرًا .. مع السلامة

- (مع صوت زقزقة

العصافير فى الصباح)

- قطع -

نهار/ داخلي

غرفة النوم بالفيلاتا

- (مع صوت زقزقة
العصافير في الصباح)

- قطع إليه على السرير
في الصباح وهو
يستيقظ في لحظة قريبة
يتمطى بذراعيه.

- وتتفتح الكاميرا على
الحجرة مع حركته
ويسمع جرس الباب
فيخرج بالبيجامة

- قطع -

نهار/ خارجي

حديقة الفيلا والمدخل

- يتجه إلى الباب الخارجى
للحديقة يفتحه.

- فيفاجأ بامرأة لايعرفها..
(إنها صفية الريفية
الجميلة التى رأيناها
تشهد عليه فى
المحكمة).

- تظهر أمامه بملابسها
الريفية التى تند عن
فقرها .. شعرها المتهدل
من تحت الطرحة فى
قوضوية يزيد من أنوثتها
بشكل غير متعمد..

صفية: عدم المؤاخذه يا سى
لافتدى .. جوزى عيان
وراقد وهو إالى متعود
يقضى الحاجة لسكان
الفيلا دى ..

وجدى: مافيش حد تانى هايحل

محلّه عشان يشتري لنا

الحاجة من اليلد ؟

صفية: ما أهو أنا كنت جايالك

عشان كده برضك .. أيتها

خدمة .

وجدى: إسمك إيه بقى على كده؟

صفية: خدامتك صفية .

- وقد أولاهها ظهره فى

بساطة وهو يتجه إلى

الداخل مشيراً لها .

وجدى: تعالى ورايا عشان

أديكى الفلوس وأقولك ع

الحاجة ..

- فتتشبث مكانها وكأنها

ذعرت.

- فيتوقف مكانه ملتفتاً إليها

فى تساؤل

وجدى: ليه كده أمال ؟

صفية: لا وحياتك يا سيدى

تعفينى م الدخول جوه ..

أنى مستتيك أهه روح

إنت هات الفلوس واللى

عاوزه تقوللى عليه .

وجدى: يا ستى أنا مآمنك ..

ادخلى .

صفية: هو أنا ع الأمان ولا غيره ؟

كلام الناس وحش يا سيدى

لافتدى.. وأنا أصلى مش م

الصنف اللي كده والا كده..

وجدى: ع العموم عندك حق..

واحدة حلوة زيك لازم

تحرّص .

صفية: بلاش الكلام ده والنبي يا

أستاذ .. سايقة عليك

النبي تمشيبنى أشوف

حالى.

وجدى: آدى عشرين جنيهه ..

واتصرفى إنتى، تشتترى

مخزون البيت ..

- فيضحك وجدى .

- فتفاجأ به يخرج لها

الفلوس من جيبه .

- فتأخذ الفلوس من يده

وهى تنظر إليه

صفية: طيب لما انت الفلوس فى

جيبك آهو.. كنت عاوزنى
أدخل جوه ليه أمال؟

وجدى: أنا كنت عاوزك تاخدى على
البيت ماتبقىش غريبة .
صغية: لا يا سيدى .. حد الله بينى
وبين جوه خلىنا ع العتبة
أحسن .. فوذك بعافية ..
وجدى: يعافيكى يا دلعدى

- فتصرف هى .. ويبدأ
يصغرف فى لحظة
انسجام مع نفسه ..
- يستعرض القيللا
وحديثتها .. بينما يعبث
فى جيب جاكته
البيجامه بيده حتى
يخرج لمبة النحل
الجمران ودويارة طويلة ..
- ويظل طوال استعراضه
للحديقة يلف الدويارة

على الجعران بشكل
متناسق ومحكم حتى
ينتهي من لفها عليه
بينما يكون هو واقفاً
على البسطة العليا
للسلالم المؤدية لدخل
الفيلا ..

- فيلقى بالنحلة الجعران
على أرضية البلاط
بحركة ماهرة وقد ظل
ممسكاً بطرف الدويارة
فتنزل النحلة الجعران
على الأرض دائرة
بسرعة .

- ووجهه وجدى يرقب
دورانه بعيون مركزة
وعلى وجهه أسارير

التشفي مع صوته . من وجدى: كان معاً جعران عشان

أفش فيه على م الناس
ومن أبويا

- لقطة كبيرة للجعران في
حركة دورانه وقد بدأ
يتمايل على سنّه يميناً
ويساراً وكأنّه يرقص
رقصة بارعة.

- (مع دخلة إيقاعات
واحدة ونص راقصة يبدو
معهما الجعران وكأنّه يرقص
في إيقاعات)

ص. وجدى: لكن لما دار حسيت إنه
بيغيظنى. رححت راقعه
بالكرباج ..

- وجدى ينهال بضربة من
الدوبارة كأنها كرباج
يلسع به الجعران ..
- لقطة كبيرة للجعران وقد
ازدادت سرعة دورانه
نتيجة للسمه بالكرباج .

- (وقد دخلت بعض
الآلات الموسيقية على آلات
الواحدة ونص الإيقاعية
بحيث يزيد من حدة

إيقاعها الراقص ..)

ص وجدى: قوم زادت سرعته بطريقة

اتهيألى إنه بيطلعلى لسانه

عشان يغيظنى أكثر.

- فيتهال وجدى على

الجعمران بالدويارة

الكرياج .. والجعمران

تزداد سرعته رقصًا كلما

نال من الكرياج .. ووجه

وجدى يزداد حنقًا فى

كل مرة .. فيزيد من قوته

ضد الجعمران .. فى

كريشندو متزايد فى

حركة المونتاج وفى حركة

وجدى وفى سرعة

الجعمران ..

ص وجدى: فضلت أرقع .. وهو

يتبجح أكثر ..

ماعتقتوش ..

- قطع -

نهار/ داخلي

زنزانه وجدى

- قطع إلى وجدى فى
الزنزانه فى نفس
الأوضاع التى يحكيها
للمخرج حيث أمامه الآن
جعمران دائر على الأرض
وهو ينهال عليه
بالدويارة الكرياج
والمخرج فى لحظة برود
وينتظر ..

- حتى يرتقى وجدى لاهثاً

وهو يكمل آخر كلماته .. وجيدى: لغاية ما همدت .. قلت
لنفسى خلاص .. من هنا
ورايح هاعيش راهب ..
درويش متصوف، أبعد
عن الناس
ونفوسها الضعيفة
الخريانة .. عشان ..

أحافظ على نفسي قبل ما
يحصلها السوس فكرت
في المباريات الرياضية ..
أهو الواحد يلاقى حاجة
تسلية ..

- قطع -

صالة الفيللا

- قطع إلى وجدي في
صالة الفيللا أمام طاولة
بنج بونج وهو يضرب
الكرة بالمضرب وإذا
بتقطيعات المونتاج ، إنه
هو نفسه الذي يصدها
من الجهة المقابلة .. ثم
إذا به هو أيضا يصدها
من الجهة الأولى .

- وهكذا يبدو من خلال
تقطيعات المونتاج أنه
يلعب وحده مباراة بنج
بونج عنيفة لا يسيطر
فيها على المشهد إلا
صوت الضربات العنيفة
المتتالية لكرة البنج بونج
مع مهارة وجدي

الشخصية وخفته في

تلقى الكرة من جميع

الجهات بالمضرب .. ص. وحيد: دي حصلت دي؟

ص. وجدي: ما حصلتش.. بس كان

متهيأ أنها ممكن

تحصل...

- حتى تسقط الكرة على

الأرض وتركز الكاميرا

على تهاويها البطيء على

الأرض..

- قطع -

نهار/ داخلي

زنزانه وجدى
(الحاضر)

- قطع إلى وجدى فى

وجدى: مانفمتش حكاية

الزنزانه

المباريات .. كانت مجرد

خيال سخيف لأنى لازم

ألاقى حد ضدى عشان

تبقى مباراة ..

وحيد: طب عملت إيه ؟

- فيسأله المخرج

وجدى: عملت مسرح ..

- قطع -

ليل/ داخلى

صالة الفيللا

- تتابعه الكاميرا وهو

يخترق الصالة فى اتجاه

مرآة كبيرة فى صدر

القاعة ..

ص.وجدى: قررت أعمل مسرح

ما يحتاجش لجفهور ..

ص.وحيد: إزاي ؟

- بينما يكون وجدى قد

واجه المرأة الكبيرة

ووقف يتأمل مهارته فى

ماكياج الشيخوخة

وتقمصه لشخصية

المجوز .. مع صوته .. ص.وجدى: لحظة ما بصيت لنفسى فى

المراية فى دور الراجل

المجوز .. قلت أنا إالى

أمثل وأنا إالى أتفرج .

- يجرى اللمسات الأخيرة

على وجهه فى إعداد

مكياج الشيفوخة المحكم
لدرجة الإعجاز وهو
ينظر إلى مهارته
بإعجاب شديد .

- ثم يبدأ يتفحص شخصية
العجوز في لحظة
تهريجية أمام المرأة ..
كأنها لحظة اختبار
لنفسه في قدرته على
الأداء التمثيلي وإحكام
الماكياج .. وما أن يرضى
عن نفسه في مرح
وإعجاب حتى يسمع
جرس الباب الخارجى
للفيلا، فيتجه خارجاً
إلى الحديقة وهو
متقمص لشخصية
العجوز حتى في طريقة
المسير .. وظهوره
المحدود قليلاً ..

- قطع -

نهار/ خارجي

حديقة الفيلا والمدخل

- بعد أن خرج إلى الحديقة

بخطواته العجوز

وتحديبة ظهره ليفتح

الباب فترسم مفاجأة

على وجهه عندما

يكشف صفية قد جاءت

حاملة المشتريات..

وجدى: أهلا ست صفية .

- ولكن صفية تتوقف

مكانها تنظر إليه في

تساؤل وابتسام ..

صفية: حضرتك تبقى أبوه ؟

وجدى: أبو مين ؟

صفية: الأستاذ ابنك .. إلى

اداني أجيب الحاجة .. آمال

عرفت اسمى منين ؟

- يظن للأمر .. ويتخطى

لحظة الارتباك بكحة

مفتعلة وطويلة كجزء من

تقمصه لشيفوخة الأب
العجوز.

- فيسترسل في كحته
المصطنعة وهو يرد

وجدى: أيوه يا بنتى أنا أبوه ..
صفية: مش هو برضه إللى قالك
على اسمي؟
وجدى: قاللى إن اسمك صفية..
اسم على مسمى ..

- فتشكره في ابتسام
وتودد..
وجدى: عرفتى تمونى كويس
بالمشرين جنيه؟
صفية: صلاة النبى أحسن ..
والنبى فلوسكم باين عليها
البركة .. شوف جابم قد
إيه ؟

- وهى تمد ناحيته الحمل
الثقيل من الحاجيات،
فيمد يده ليأخذها منها
وهو مسترسل في كحته

المصطنعة .. فإذا بها

ترفض أن تعطيه

الحاجة.

صفية: لا عنك انت .. والنبي

ماحد يدخلهم غيري ..

- فتبرق عيناه للمفاجأة ..

ولكنه سرعان ما يداري

رد فعله باصطناع الكحة

مرة أخرى وهو

يجاملها ..

وجدي: وليه التعب ده بس ؟

صفية: ودي تيجي برضه يا سيدى؟

انت باين عليك تعبان وما

يصحش كده برضك؟

- فيدخلان معا إلى الداخل

وهو مستمر في تقمصه

لشخصية الأب العجوز

أثناء سيره إلى جوارها

متمتمًا في إعياء كبير

السن .

وجدي: مـعلـهش يا بنتى ..

اعذرينى .. حكم أنا راجل

كبير وصاحب عيا .. وانتى

باين عليكى كلك نظر .
صفية: آنى برضك لى نظرة أفهم
بيها البنى آدم إالى
قدامى .. لولاش قلبى
اتطمئنلك م الأول والنبي
ومن نبي النبي نبي ما كنت
أعتب خطوة واحدة على
جوه .. حكم ولاد الحرام
كتروا اليومين دول ...
والواحدة فينا لازم
تحرص على نفسيها ..
الشيطان وحش يا سيدى ..

- بينما يقتادها إلى الداخل

ناحية الصالة .. وجدى: والله انتى بنت حلال ..

- قطع -

صالة الفيلا وغرفة النوم

- وما أن يدخل إلى

الصالة حتى تتجه هي

بنفسها تلقائياً إلى

المطبخ ومعها الحاجيات

- بينما يتوقف هو منتظراً

في الصالة وعيناه تلمع

بالتفكير حتى يكاد ينسى

تقمصه لشخصية

العجوز ، فقد نسى

حركة تحديق ظهره

للحظة .

- ولكن سرعان ما ينتبه

لنفسه ويندمج في

الشخصية عندما تظهر

صفية أمامه عائدة من

المطبخ .. حيث يصطنع

هو الكحة ثانية

وجدى: معلش يا بنتى زى ما انتى
شايفة.. مش قادر أقف
حاكم أنا راجل كبير
وصاحب عيا .

- متخذاً طريقه وهو يكح
إلى حجرة النوم وفى
عينيه يبدو خبيث
مصطنع .. حتى يتسلل
إلى الفراش ..

- وهو على الفراش يكح
بشدة .. وهى واقفة
مكانها على الباب
تتصعب متممة لنفسها

صفية: يا عينى .. مسكين
وجدى: واقفة عندك كده ليه ؟ ..
ماتخشى يا صفية يا
بنتى .

- فإذا بها تسرع إلى
الداخل بلا تردد حتى
تقترب إلى جوار
السريр .

وجدى: اقعدى .. استريحى

- فيتصنع عدم الكلفة
مشيراً إلى السرير ..

- فيلحظ ترددها .. فإذا به
وقد بدأ يتصنع الكحة
مرة أخرى .. وبيالغ
فيهتز صدره بشدة ..
بينما ساقاه ترتجفان ..

- فإذا بها تدفع ناحيته ..
فتسرع وقد أسندت له
صدره بيدها .. كما
تستند رأسه إلى كفها .

- فيتمادى أكثر في الكحة
ليحرك رأسه كحجة
يلامس ذراعها .. وهي
لا تهتز أو تمنع حيث لم
تسحب ذراعها فقد
وقفت صامته ..

- حتى ينتهي من الكحة
الشديدة التي انهكته
فعلاً .. ويستشيق الهواء

لاهثاً لينطق بصعوبة .. وجسدي: الحمد لله .. أنا بخير

- فتركز عليه صفية

نظراتها المتعاطفة.. صفية: ربنا يشفيك ويشفي كل

مريض عليل يا رب .. دا

أنت على كده رضا وتحمد

ربنا إنك بتقدر تقوم م

السريير..طب والتبى جوزى

بقى له سنة آهه ما بيقدر

يتحرك من السريير م

الضعف .. ولا فيه

تغذية.. ولا بيقدر يعمل

أيتها حاجة..

- فتلمع عيناه وقد راح

ينظر إليها يتفحص

جمالها بعينه.. بينما

تنظر هي إليه في

تعاطف .. صفية: طيب أستاذن أنا اتأخرت

شوية..

- فيفاجأ وقد اعتدل من

رقدته قليلاً كأنه يحاول

أن يتشبه بها

وجدى: وراكى إيه يا صفية ما إنتى

قاعدة ؟

صفية: والنبي إذا كان عليا ما أنا

عايزة أقوم .. لكن أهـ

حد يعوز طلب كده ولا

كده .. آهو نعمل بأكلنا ..

- فيسرع بحركة طفولية

كأنه يحاول مراضاتها

يخرج لها ورقة مالية

يقدمها لها

وجدى: طب خدى دى ..

صفية: دى إيه دى ؟ خمسة جنيه

حتة واحدة .. يا خبر

يا سى السيد .. لا يمكن

أبدأ دا أنا أخدمك بعنيه .

وجدى: معلش .. خديها مشى

حالك شوية .

صفية: الله يعمر بيتك يا رب ..

طب كفاية جنيه .. حتى

- فيبدو عليها الانبهار

- فتبتسم

ده يبقى كثير كمان .. ده
إحنا نفضل عليه يومين
مستريحين مانشتغلش ..
وجدى: يا شيخة خدى . والله
ماهى راجعة تانى .
صفية: طيب وبتحلف ليه بس ؟

- وقد أخذت هى القلوس
كاتمة فرحتها .. التى
يلحظها وجدى فيتمتم
لها .

وجدى: بينى وبينك أنا قلبى
إنفتحك ومش عاوزك
تمشى خالص .. ع العموم
خدى معاكى مفتاح الفيلا
أهه عشان تيجى وقت
ما تيجى ..

- ويقدم لها المفتاح الذى
تأخذه ببساطة شديدة
وهى تبتسم فى طيبة ..

صفية: خلاص .. وأنا يسوماتى
على الله هاتلاقينى

جنبك ..

- فيفرح وقد هم بالقيام

من مكانه على السرير .

- فإذا بها تمنعه عن

الحركة

وجدى: طب آجى أوصلك

صفية: كلام إيه ده يا سى

السيد؟ ارقد انت تعبان .

وجدى: ما يصحش يا صفية ..

صفية: إيه هو إللى ما يصحش ؟

دا العين ما تعلاش ع

الحاجب .. طب ده أنت

أصول تفضل راقد وأنا

أقضيالك كل حاجتك من

غير ما تتحرك ..

- فبيتسم مداعبًا وقد زاح

يريت يكفه على خدها

فى رقة وود .

- وإذا به لا يجد منها

اعتراضًا على ملامته

يده فيصاب بفرحة

طفولية مكتومة ثم يسرع
يقدم لها ورقة مالية..

وجدى: خدى المشيرة جنيته دى
كمان معاكى عشان وانت
جاية تبقى تشتري بقية
الحاجة إالى ناقصة ..

- فتأخذ صفية العشرة
جنيهاً.

- فيربت على خدها مرة
أخرى فى تمادٍ واضح ..
وجدى: ده انتى ربنا بيعتك ليا من
السما

- فتبتسم صفية فى ود
وهى تتقبل حركات كفه
المبالغ فيها على خدها
بدون كلفة..

صفية: ربنا يخليك ليا يا رب ..
فوتك بعافية..
وجدى: الله يعافيكى

- وتخرج منصرفه ..
- وما أن تتصرف حتى
ينهض وجدى المعجوز من

مكانه متهللاً في فرح
ونشوة .. وهو يتمطى
فارداً ظهره وعضلاته ..
ويسرع إلى الصلاة ..

- قطع -

صالة الفيللا ومدخل التواليت

- يصل وجدى إلى باب التواليت، فيدخل ويفلق الباب خلفه فتركز الكاميرا على الباب لحظة ..

- وسرعان ما ينفتح الباب ثانية فيخرج منه وجدى مهنئاً تماماً بملابس ومظهر الشباب ، بعد أن أزال ماكياج الشيخوخة وملابسها ثم ارتدى ملابسه وتسريحة شعره العادية ، حيث يبدو في رونق الشباب وابتهاجه بالحياة .

- يسترخى على كرسي فوتيل ، وعلى المائدة

التي أمامه يجد ورقة
كارتون وقلمًا، فيعتدل
قليلاً وهو في لحظة
نشوته ثم يمسك
بالقلم.. ويبدأ تخطيط
بعض الكلمات في
الكرتونة بعناية.. بينما
نسمع صوته معلقاً..

من وجدى: ولأني استحلّيت لعبة

أبويـا.. قررت إنى

العبيها كل يوم

وأضفض عن نفسى كل

يوم ..

- وما أن ينتهى من إعداد

الياقطة الصغيرة التي

يتأملها بإعجاب وارتياح

.. فنكتشف المكتوب

عليها: "قيللا السيد

وولده وجدى".

- فى نفس اللحظة التي

يفاجأ فيها بقدوم صفيه

عائدة مرة أخرى ..
فيتهلل فرحاً في
استقبالها حتى إنه
يتصرف معها منذ
اللحظات الأولى عشمًا
في نفس الألفة التي
وصلنا إليها معًا ..

- فيمد يده يربت بكفه على
خدها مداعبًا في مرح..
ولكنه يفاجأ بيدها تزيع
يدم بعيدًا عن وجهها في

صفية: إلزم حدودك وماتخلنيش

عنف..

أفتن لأبوك .. خللى
نهارك يعدى أنا مش من
إياهم .. ولا تكونش فاكرنى
من إياهم .. أنا ست
بيت برضك .. حتى
فين أبوك وأنا مستعدية
أقوله ..

- فى نفس الوقت الذى
تلمع فيه عيناه وقد فهم

المفارقة..فيتدراك
الموقف ويبدأ يعاملها
على أنه الابن..إلا أنها
تستمر في لهجتها
معه..

صفية: فين أبوك عشان أسلمه

الحاجة ؟

- فيحاول أن يتحدث إليها
برقة مصطنعة

وجدى: أبويا نزل البلد في مشوار،
لكن وصانى وقاللى لما
تيجى الست صفية خد
منها الحاجة .

- فإذا بها تسأله في جدية
ساذجة

صفية: طب احلف .

وجدى: وحاحلف ليه ؟

صفية: عشان الناس معادن ..
أنا برضك اشتغلت في
بيوت كتير وعرفت ناس
أشكال والوان ..

وجدى: وده ماله ومال الحلفان ؟

صفية: عمرى ما أصدق الناس
إلى زيك.. كلهم يبيعوا
كدايين ..

- هينفجر فيها ثائرا وقد

وجدى: يعنى أنا كذاب ؟ لى
لسانك وأعرفى انتى
مين .

نسى نفسه

صفية: لا ماتشخطش فيا كده - فتواجهه بنفس الحدة

.. أنى بنى أدماية زيك
برضك .. والّا عشان ما
أنى باخدمكم حاتعمل فيا
كده ؟ طب والنبي ومن
نبي النبي نبي لما ييجى
عم السيد لنا قايلاله كل
إلى جرى ده .. وإن ماكانش
يشوفله صرفة .. رينا هو
الغنى ..

- وقد ركنت الحاجة جانبًا

.. ولوحت منصرفة

بخطى عصبية وحازمة

وهو يرقب انصرافها

مندهشا .

صفية: الحاجة آه .. وفوتك

بعافية ..

- وما أن تختفى من أمامه

حتى يستدير مكانه وقد

جز على أسنانه في

غيظ ..

- قطع -

نهار/ خارجي

مدخل الحديقة

- قطع إلى صفيحة (نهارًا)
وهي تفتح بالفتاح الباب
الخارجي للفيللا تدخل
إلى الحديقة ..

- قطع -

نهار/ داخلي

صالة الفيلا وغرفة النوم

- قطع إلى وجدى أمام

المرأة وهو ينتهى من

اللمسات الأخيرة فى

إعداد مكياج الشيخوخة

على وجهه .. وفجأة

يلتفت إلى باب الحجرة

على اثر سمعه طرقات

خفيفة على الباب

فيسأل بصوت عجوز.. وجدى: مين ؟

- فيأتيه صوت صفية من

الخارج ..

صفية: أنا صفية يا عم السيد

- فيسرع على الفور بإخفاء

معدات المكياج وهو ينظر

نظرة أخيرة إلى نفسه

فى المرأة ثم يجرى ناحية

الباب بسرعة ..

- ولكنه قبل أن يصل إلى

الباب ويتببه إلى أنه لم
يتقمص شخصية
العجوز.. فيتوقف لحظة
وقد بدأ يشكل آلى
يحدب ظهره متقمصا
حركات الرجل العجوز..

- ثم يتجه بخطوات واهنة
يفتح الباب .. فيلمح
صفية ويبتسم لها فى
ود ..

- ولكنه يفاجأ بها مكشرة
فى نوع من الدلال
فيسألها على الفور
برقة..

وجدى: إيه مالك يا صفية ؟ خير إن
شاء الله..

- فلا ترد صفية ..

- يعاود تساؤله برقة وعشم
وجدى: هاتزعلينى منك ليه أmaal
بقى؟

- فتتلق ولكن بنبرة تدل
صفية: أنا ماكنتش عاوزة أقولك
لبعدين تزعل وتأخذ على

خاطرك .. لكن الصراحة
ماقدرتش.

- فيضحك في رقة وقد وجدى: طب إيه بس طمنيني .
راح يريت على كتفها .. صفية: حوش الأستاذ وجدى عنى
يا سى السيد ..

- فيلاحظ أنها ما زالت
واقفة مكانها في لحظة
تكشـيـرها بدلال
فيسألها ..

وجدى: طب خشى بس خشى ..
أنا كنت حاسس برضه إن
وجدى هاتحصل منه
حاجات يمكن
تزعلك .. خشى خشى ..
صفية: عاوز الحق والّا ابن عمه ؟
أنا ابتدا قلبى يتوغوش من
الدخول هنا :

- فيفاجأ بردها وكأن كل
شئ بدأ يضيع منه
ثانية .. فإذا به على

الضـور وبشكل آلى
يصطنع فجأة كحة
عنيفة يستمر فيها بلا
توقف ..

- حيث تسرع صفية ناحيته
بإشفاق واضح وتمسك
صدره بيدها وقد بدأت

تسنده ناحية السرير .. صفية: ألف سلامة .. ألف لابس
عليك .. يقطعك يا صفية
إذا كنتى السبب..

- وهو متماد فى كحته ..
فى تشبثه فيها بيديه،
وهى ملتصقة به مستمرة

فى إشفاقها .. صفية: أوعى تكون زعلت.. دا أنا
ماكلمتكش عن وجدى غير
من عشمى..

- فيرد عليها باللهجة
الواهنة المستضعفة

وجدى: وأنا هازعل ليه يا
صفية يا حبيبتى . دا
وجدى يعمل أكثر من كده

كمان .. طول غمره
جايبلى المشاكل ووجع
الدماغ .. خصوصاً فى
حكاية الستات ..

- فتسأله صفية على الفور

بسداجة..
صفية: يعنى حصلت منه
الحاجات دى كتير قبل
كده..

- فيرد عليها وهو يقربها

منه أكثر بحيث تصبح
إلى جواره على السرير
وكان هذا شىء طبيعى..
وهى مستجيبة لا إرادياً

تستمع إلى رده ..
وجدى: يوم .. دا ياما حصل منه ..
والبلوة إنه كان بيغير منى
.. طب ده أعمله إيه بالذمة
يا صفية ..

صفية: طب والنهى يا ريتك إنت
إلى تكلمه .. وتقوله يقصر
الشر ومافيش داعى،

لربما يغلط فيا كده ولا
كده .. حكم هو صحيح
ابنك وكل حاجة لكن أنت
شئ وهو شيء ..

فتلمع عيناها وقد راح
يسألها كالحالم ..

وجدي: إزاي يعني يا صفية .

- فإذا بها تستسلم ليده
التي تربت على رأسها ،
فتسند رأسها إلى صدره
وهي ترد عليه
بإحساسها ..

صفية: إنت السماحة إلی فيك
توزن بلد زيـه .. يخلق من
ضهر العالم فاسد ..

- وهي ملحة في السؤال

أثناء دلالها على صدره .. صفية: والنبي ما تنسى تكلمه
عشان تدوم عشتري في
البيت ده يا عم السيد ..
حكم أنا قلبي صفى لك
انت .. كلمه والنبي .. ما

تساش .

وجدى: وأكلمه ليه ؟ انتى من هنا

ورايح الكل فى الكل مادام

استريحتك .. لما يكلمك

اشكويه .. إديله على

عينه ..

صفية: ودى تيجى برضه يا سيدى؟

وجدى: قاتلك ولا يهملك .. أنا

صاحب الأمر والنهى هنا ..

صفية: خلاص .. مادامت كده ..

والنبى لو ميل بطرفه

كده ولا كده .. والأ

اتعرضلى بأيتها حاجة لأنا

عاطياله على بوزه .

وجدى: على حنطور عينه على

طول .

بينما يطبطب عليها

ويشدها أكثر فى

استعباط .. فى نفس

اللحظة التى تسقط فيها

عينها على بعض
الأوراق المالية التي تظهر
أطرافها من تحت
الوسادة فيبدو في
عينها نوع من الوله
لها .. فترتمى على
صدره أكثر مستجيبة له
لا إرادياً وباطمئنان ..

متممة ..

صفية: يا ريت كل صنف الرجاله

يبقوا زيك كده .. والنبي
ما كانت الست مننا تعمل
هم الدنيا ولا تتعب .. إلا
تدى الراجل من دول كل
هنا وسعادة .. لكن
الواحدة مننا هاتعمل إيه
للبخت المنيل ؟

وجدى: واحدة زيك تقول للقمر
قوم وأنا أقعد بدالك يبقى
بختها منيل ليه ؟

صفية: والنبي تسكت يا عم

السيد .. ماتصحيحش
المواجه .. حكم أنا كل ما
أبص في المراية وأشوف
نفسى .. والنبي ومن نبى
النبي نبى باستخسر نفسى
يا عم السيد ..

وجدى: طبعاً خسارة .. تعالى
يا حبيبتي ..

- وقد ضمها إليه تمامًا
بنوع من الاستعباط
فيفاجأ بها تملص منه
في خفة ..

صفية: لا معلش .. والنبي ما أنا
عاويزة أسيب قعدتك
خالص .. لكن الوقت قذف ..
وأهو بكرة هاغدى
عليك .. فوتك بعافية

- وبينما الغيظ على وجهه،
يستوقفها ماذا لها يده
في ابتسام مصطنع ..

وجدى: طب خدى ده ..

صفية: إيه ده ؟

وجدى: ده جنينه تمشى بيــــــــه
حالك النهارده .

صفية: والنبي تخلصى .. ما أنى
لسة واخدة إمبارح .

وجدى: خدى وما تتعبنيش .. أنا
صاحب عيا .

صفية: طب هات مانتزعلش نفسك
يا سى السيد .. تقعد
بالعافية ..

وجدى: الله يعافيكى ..

- فيرقب انصرفها ..

وعلى وجهه نسمع

مونولوجه .. ص وجدى: معلش .. قرينا ..

- قطع -

نهار/ خارجي

حديقة الفيلا

- قطع على حركة خروجها
من باب الصالة
لتستقبلها الكاميرا من
الحديقة وهي خارجة ،
ولكن في ملابس مختلفة
في يوم آخر..

- فإذا بوجدي في الحديقة
في هيئة وجدي الابن
واقف إلى جوار فأسه
يرقب انصرافها..

- أثناء مرورها به تلقى إليه
بكلمات جافة.

صفية: لما ييجي أبوك قسوكه إن
الحاجات كلها جبتها
وحطيتها في النملية،
وفوقها الفاتورة زي ماكتبها
البقال ..

- وجدي يتبعها وهو يرد .. وجدي: حاضر حاقوله
- فتتوقف وقد التفتت إليه

بلهجة أكثر من جافة .. صفية: حضرتك رايح فين ؟
وجدى: هاوصلك يا ست صفية .
صفية: متشكرين يا سيدى ..
خليك فى شغلك ربنا هو
الغنى .

- وتتابع طريقها منصرفة
فى صلافة ..
- فيتوقف يرقب انصرافها
وخروجها ..
- ثم تغلق الباب خلفها فى
عنف ..

- قطع -

نهار/ داخلي

صالة الفيلا وغرفة النوم

- قطع إلى جدي أمام
التسريحة وهو يراجع
إحكام ماكياج
الشيخوخة.. فيسمع
طرقاً على الباب .
- فيفتح الباب وتظهر

صفية: مش قلت لك إن

صفية..

الأستاذ جدي مش
هايجيبها البر .

جدي: حصل منه حاجة ثاني ؟

صفية: من ساعة ما أدخل على
الباب ما يبطلش كلام
من الكلام المتغطى ..
ويفضل يلقي على شبابي
إلى رايح هدر .. والأ
عينه اللي تبقى بتنط
منه زي مايكون عاوز

ياكلنى أكل ..

- فيكتم ضحكته وهو يرد

عليها ..

وجدى: خلاص .. خليه يموت

بفيظه ..

- فتسأل هي في طفولية

ساذجة ..

صفية: طب وبتضحك كده ليه ؟

- فتحاول أن تؤكد له

بدلالها ..

صفية: مش مصدقنى يعنى ؟

- فيرت على كتفها مبادراً

بسحبها معه في بساطة

إلى حجرة النوم ..

وجدى: على العموم وجدى مسيره

يتجوز ويبعد عنك يا ستى ..

ماتحطيش في بالك . .

صفية: وماحط في بالي ليه طول

ما انت موجود ومالى

البيت يا سى السيد ؟

- فيجلس وجدى العجوز

إلى السرير ..

وجدى: تعيش يا صفية .. ويسلم

بقك إالى بينقط شهد .

- فإذا به يفاجأ بها وقد

بادرت من نفسها

بالجلوس إلى جواره على

السريـر كتصرف عادى

جدًا وهى تقول

صفية: شوف الكلمة بتطلع من

بقك حلوة إزاي .. جاية

من قلبك طوالى ...

وجدى: صحيح يا صفية ؟

- فيسألها كالحالم وهو

شارد فيها بعينيه .

- بينما راح طرف قدمه

يداعب قدمها ليخلعها

الحذاء وهى غير

ممانعة، ويده فى نفس

الوقت متسللة فى

لصوصية محاولاً أن

يزيح عنها جلبابها ،

وهى غير معترضة، بل

خلال هذا هى مشغولة

فى الرد ببساطة .

صفية: آى والله ومالك حلفان

عليّا .. مع إن وجدى

بيفضل يقول كلام زي ده
 وأكثر كمان .. لكن عمر ما
 كلمة منه تهز شعرة فى
 رأسى ولا تدخل جـو
 قلبى .. ياسيبه يهاتى ..
 أقول يا بت هاتخسرى
 إيه ..

- فى لحظة معينة إذا
 بيدها تزيج يده من
 التحرك بين ملايسها
 وقد أعادت الجلباب كما
 كان ، وكان شيئاً لم
 يضايقها بينما هو أفاق .
 وجدى: هيه ؟ طب وبعدين حصل
 إيه ؟

- تستمر فى كلامها
 المتبسط وقد أسلمت له
 قدمها الأخرى لينخلع
 منها الحذاء بينما راحت
 يده للتسلل إلى جلبابها
 مرة أخرى أثناء

استمرارها الطبيعي في

كلامها ..

صفية: ما بيضا يفتيش من وجدى

غير ساعة ما يكلمنى عن

جوزى :، أسمعته دمي

يغلى .. وزى ما يكون

بيغليظنى لما يبص لى

ويتصعب ..

- وإذا بيدها تمتد بنفس

الآلية لتزيج يده فى رقة

من جليابها الذى أعادته

إلى وضعه وقد أفاق هو

ثانية ..

وجدى: هيه ؟ ويعدين ؟

- فتسترد فى كلامها ..

وقد بدأت يده تعود إلى

التسلل فى عصبية ، أما

هى فكان شيئاً لم يكن و

تستطرد ..

صفية: الداهية إن وجدى

فاكرنى مش فاهمة

الى فى باله لما يقوللى :

مسكين يا عينى ..
صحته مش مساعده ..
ماخبيش عليك ..
بيغيظنى فى دى بس .

- فتتكرر حركة يدها مع
يده وقد أفساق على
كلامها ..

وجدى: هى إيه دى ؟
صفية: حكاية جوزى إالى صحته
مش مساعده .

- فتمتد يده هذه المرة
تتلمس وجهها وهو
يحاول أن يجاريها فى
الحديث ولهجته تشوبها
عصبية ..

وجدى: وانتى إيه إالى يخليكى
تتفاظلى ؟ العيا ده حاجة
بتاعة ربنا .

- فيستجيب وجهها ليد
بينما قدمها تتناول
الحذاء المخلوع ترتديه
خلسة ..

- ثم تضحك وهي تضربه

على صدره في دعابة .. صفية: دا إنت إالى طيب وقلبك

أبيض يا عم السيد زى

جوزى بالظبط .. آهو طول

عمره كده مايدش خوانة

أبدأ .. وأنا لولا كده كنت

صبرت على عيشته دى .

- وتكون قد نهضت

للاتصراف فى طلاقة

متحررة من أى كلفة

وتبتشى وهي تضحك له .. صفية: أفوتك بعافية .

- وهو متجمد مكانه بعينين

مبرقتين ..

- قطع -

نهار/ خارجى

حديقة الفيللا

- قطع إلى انفتاح الباب
الخارجى لحديقة الفيللا
حيث تدخل صفية
بمظهر جديد تمامًا وهى
تتشقق بلبانة وهى تشق
طريقها عبر الحديقة
بخطواتها المتثنية التى
تبدو فيها وكأنها ترقص
بطلاقة أنثوية متحررة
وهى تحمل المشتريات..

- تمر بوجدى الشاب الابن
واقفاً فى مكانه بالفأس
يرقب فيها هذا التغير
المفاجئ بعينين
مشدوهتين..

صفية: مادام انت إلى هنا يبقى
عم السيد مش موجود
طبعاً .

- بينما هي تنظر إليه لأول
مرة بابتسامتها ..

- وجدى لا يملك ردًا وهو
يرقب مشيتها وقد تركته
متجهة إلى الباب المؤدى
إلى الصالة

- قطع -

نهار/ داخلي

صالة الفيللا وحجرة النوم

- قطع إلى وجه وجدى

العجوز فى اليوم التالى

فى الصالة وكأنه يدور

حول نفسه مفكرًا حيث

نسمع مونولوجه.. ص. وجدى: البنت إبتدت تضحك للواد

.. دا أنا ما صدقت ميلتها

عليًا أنا

- فى نفس اللحظة التى

ينفتح فيها مفتاح باب

الصالة فتدخل صفية

أكثر تحررًا فى طريقة

التثنى عن اليوم السابق

متجهة بالحاجة ناحية

المطبخ وتلقى بكلماتها

إليه بشكل عابر .. صفية: كان بدى أسعد بيك

النهارده يا سى السيد

لكن ما باليد حيلة.. ورايا
شوية مشاوير ..

- بينما هو متجمد في
الصالة حيث يداهمه
التفكير بالمونولوج .

ص. وجدى: دا أنا مستيكي من
صباحية ربنا .. معلش
.. كل شيء بييجي بالسياسة
والهداوة ..

- وإذا به وقد اصطنع
كحته الشديدة بشكل
مفاجئ بمجرد ظهورها
من المطبخ فتسرع إليه
وقد ضربت بيدها على
صدرها شاهقة ..

- فيتمادى في كحته وهي
تمسده في طريقه إلى
الغرفة.

- حتى يرقد على السرير
متصنعا الانهاك وهي
واقفة في حيرة.

صفية: تحب أعملك حاجة سخنة

تشرېها يا سى السيد .

- فيرد على الفور . وحدى ضلوعى كابسة على نفسى

- ويستدير على السرير يا صفية

يوليها ظهره .. بينما صفية: أدلكك ضهرك يا سى

تجلس ملاصقة له وقد السيد ٩ .

مدت يدها تزيج ملابسه وحدى: يا ريت يا صفية .

عن ظهره ثم تبدأ فى

تدليك ظهره ..

- وهو مستسلم لها فى

ارتياح واضح. صفية: دا أنت جسمك فاير يا سى

السيد ..

- فى نفس الوقت تمتد يده

متسللة إلى جلبابها وهى

لا تبدي أى اعتراض مع

استمرارها فى تدليك

ظهره .

- حتى يجد نفسه وقد بدأ

يستدير فى وضع رقاده

ليوليها وجهه دون أن

تتوقف هي عن تدليكه
حيث أصبحت يديها
على صدره ..

- فتلتقي عيناها بعينه ..
فتبتسم له ..

صفية: والنبي مالكاً حق يا سي
السيد..نزل عينك أمال ..
ماتبصليش كدهه ؟
وجدى: أمال أبصلك إزاي ؟
صفية: هو لازم تبصلى يعنى ..
ولى راسك بعيد ..

- وإذا به وقد مد ذراعيه
محاولاً احتواءها
ليرقدها إلى جواره
ولكنها تملص منه .

صفية: تَو تَو تَو .. خليك مستريح
يا سي السيد انت صاحب
عيا .. كبرت وجسمك
مايستحملش التعب ..

- وقد أدارته بيدها ليرقد
وقد أولاها ظهره
لتستمر في تدليكه ،

وهو يرد .. وجدى: غصب عني يا صفية يا

حبيبتي .. هو الحنان إلی
بتعمليه ده شوية ؟

- فتهرب بعينيها من عينيها

في ابتسام ودلال . صفية: ما هو أنت إلی قلبك

حنين يخللي الحجر يلين .

- فيتصنع على الفور

كحته .. فتضع هي إحدى

يديها تحت صدره تسنده

له ..

- فيصطنع على الفور

رعدة في قدميه أيضاً

وهو يتمتم .. وجدى: برد

- فتمسكها له برجليها ..

فيسبل على الفور عينيها

متمماً .. وجدى: حر

- فتسند رأسها على ظهره

هامسة .. صفية: أنت روي يا سي السيد ..

- فيجد فرصته السانحة

فيستدير إليها محاولاً
احتواءها .. ولكنها في
رقعة تكون قد تملصت
من بين ذراعيه مستغلة

ليونتها مرددة في دلال .. **صفية** تؤتؤتؤ .. ياما كان نفسي
ومنى عيني .. بس صحتك
تتهدل .. انت سبت الدنيا
من زمان للشباب اللي زى
وجدى ..

- وتفاجئه بانصرافها ..

وهو مبرق العينين في
حدة وشراهة يرقب
انصرافها بخطواتها
المتثنية .. مع مونولوج

ص. وجدى: وجدى وجدى وجدى

وشباب وجدى

- وقد ندت منه حركة غيظ

عنيضة ..

- قطع -

حديقة الفيلا

- قطع حاد إلى حركة
ضربة الفأس على أرض
الحديقة بقوة وعنف ..
والكاميرا تنفتح على
المشهد كاشفة عن
عضلات وجدى الشاب
الابن .. عضلاته تلمع
في الشمس أثناء ضربة
الفأس والعرق يتصبب
على جبينه .. تلمع عيناه
دخول صفية من باب
الحديقة فلا يتوقف
وإنما يستمر في
استعراض صولجان
رجولته بلا كلل ..

- وصفية قادمة في
اتجاهه، وعيناها معلقة

به وهو لا يرفع نظره
إليها ..

- حتى تصل بالقرب منه ..
فتجد نفسها وقد توقفت

لا إرادياً .
صفية: برضه عم السيد مش
موجود ؟

- فيتوقف وقد نظر إليها .
وجدى: كلها يومين ثلاثة ويوصل .

صفية: يا خير .. كأنه ها يغيب
عنا المدة دي كلها ؟

وجدى: عنده حق يعزك ويقوللى كل
الكلام ده قبل ما يمشى .
صفية: هو قالك حاجة ؟

- بينما يكون قد ضرب
الأرض ضربة ثم توقف
بشكل عرضي .

- فيجلس القرفصاء على
الأرض وكأنه فى لحظة
راحة سائداً ظهره على

الجدع ..

وجدى: يوم .. دا قعد يوصيتنى

عليكى .. ويقوللى صفية

دى تحطها فى عينيك ..

أقوله حاضر .. يقوللى

ماتعملش فرق بينك

وبينها .. أقوله حاضر ..

يقوللى بيتك بيتها ..

ولقمتك لقمتها .. وسريرك

سريرها، زى ما أنا باعمل

معاها بالظبط .. أقوله

حاضر ..

- بينما تجد نفسها جلست

لا إراديا على حجر فى

قبالة .. فتسأله

باهتمام.

صفية: هو قالك كل الكلام ده ؟

وجدى: وأنا قتلته دى صفية

أصونها فى عنيه من

جوه .

صفية: تسلم عنيك يا سى وجدى

- فترن هذه الكلمة الرقيقة

فى أذنه.

- بينما هى تبتسم وقد

همت بالتهوض.

- وهو يشير لها إلى

جواره.. ولكنها تتصنع

لهجة مؤدبة ..

صفية: دا أنا بدى أرجع أطبخ .

وجدى: النهار طويل يا

شيخة.. إقعدى إقعدى..

دا أنا النهارده الدنيا مش

سايعانى ونفسى ألف

مزيكا.

صفية: آه صحيح .. دا أبوك

بيقول إنهم بيعملوا

مزيكتك فى الراديو..

- فيضحك وقد عدل من

جلسته قليلا بحيث

يستدير ناحيتها قليلا ..

وجدى: تعرفى دلوقتى نفسى فى

إيه يا صفية ؟

- فتعدل فجأة فى

صفية: جرى إيه بقى يا سى

اعتراض

وجدى .. هانرجع تانى

للكلام اللى لا يودى

ولا يجيب

وجدى: هو أنا غلطت فى

حاجه لا سمح الله ؟

صفية يعنى لما أكون قاعدة معاك

وحدينا .. وتقول نفسك

فى حاجة .. هاتكون إيه

الحاجة دى يعنى ؟

وجدى: أنا نيتى سليمة يا صفية ..

نفسى أعمل مزيجة

وأسميها على اسمك.

صفية: تسميها إيه يعنى ؟

وجدى: اسميها .. " آه يا صفية " .

- تسترخى فى جلستها

صفية: دى كانت تبقى حاجة

ثانية بلا كلفة

ولا فى المنام .

- فيرد عليها مكرراً كأنه

وجدى: آه يا صفية ..

منوم ..

- فتنهلل هي بلحظة

طفولية ..
صفية: طب ماتيالالا تعملها يا سي
وجدى .. يالله .

وجدى: ما هي ماتجيش على
طول .. عاوزة تقنين .

صفية: خلاص فنن على راحتك ..
أنا قاعدالك أهه .

وجدى: ما هو قعادك كده
مايكفيش .

بينما هي تحنى رأسها

امامه فى شبه خجل
صفية: هو آنى عارفة أنت عاوز إيه
أمال؟

وجدى: عمركيش زحى فرح ؟

صفية: رحت طبعا

وجدى: مش بتسمعى الآلاتية

وهما بيضربوا مزيكا ؟

- فتنهلل صفيه مرة أخرى

صفية: ياما سمعتهم وياما رقصت

على مزيكتهم

وجدى: أهو أنا قصدى كده.

صفية: أرقص يعنى ؟

وجدى: على راحتك .. أنا ماقلتش
حاجة

- فتضريره بكفها على
صدره وكان الكلفة قد
زالت ..

صفية: بس دا عيب قدام الرجاله
وجدى: وهمه فين الرجاله ؟
صفية: ما أنت صلاة النبي
أهه تفصل عشرة.
وجدى: بس ما فيش حد غريب
صفية: يعنى ما حدش حايشوقنا ؟
وجدى: ما انتى عارفه البيرو غطاه
هنا

صفية: طيب و فين الألاتيه إالى
هايرقصونى

وجدى: أهه ده الفرق .. إنتى
طول عمرك بترقصى لما
بتسمعى مزيكا .. لكن
دلوقتى عشان نعمل مزيكا
باسمك ، لازم إنتى إالى
ترقصى الأول .. وبعدين

أنا إالى أعمل المزىكا على
هوى الرقصة
بتاعتك ..

صفية: والتبى ما أنا فاهمه
حاجة .. طب مش لازم
تمسكلى ع الواحدة
عشان أعرف أتهد ؟

- وتكون قد تناولت
صندوقًا صغيرًا تناوله
إليه .

صفية: خد إمسك دى وتقرر
عليها وأنا أفرجك الرقص
إلى على أصوله

- فما أن يبدأ ينقر، حتى
تستوقفه بدعابة .

صفية: يوه .. إحنا نسينا ..
وجدى: نسينا إيه ؟
صفية: هى إالى بترقص مش لازم
ينقطوها ؟

- فيسرع بتقديم ورقة
خمسة جنيه، وفى حركة
لهفة على أن تبدأ

رقصتها بسرعة وجدى: إتفضللى يا ستى ..

- فتتناولها وتدسها فى

صدرها ثم تسرع بفك

طرحتها من على شعرها

ورقبته .. فيذهله

شعرها الذى تهدل على

رأسها وانكشاف جمالها

المثير. صفية: طب حزمى بقى ..

- تقترب هى منه ليسرع

بتحزيمها ونظراته

تتفحصها فى شراة ..

بينما هى تعيش لحظة

مرح كاملة .. صفية: ماتشدش قوى كده ..

- فينتهى من تحزيمها ..

- ثم يبدأ بنقر إيقاع واحدة

ونص على الصندوق

الخشبي الصغير ..

- فإذا بها تنطلق مهتزة

على إيقاع الواحدة ونص
الذى ينقره ..

- وعيناه تبهقان ناحيتها
أكثر فأكثر وهي تتثنى
في رقصتها المثيرة
أمامه ..

-(بينما تتحول إيقاعات
الواحدة ونص إلى موسيقى
راقصة) .

- حتى يجد نفسه في قمة
انغماله وقد نطق لا
شعورياً بشكل هامس ..
- فتتوقف عن الرقص

وجدى: آه يا صفية
صفية: بلاش كده أmaal يا سى
وجدى: ده أنت بتقولها
زى ما تكون بتقطعها من
قلبك من جوه .

لاهثة ..
- ولكنه لا يتوقف عن النقر
ويكرر همسه في
شغف ..
وجدى: آه يا صفية .. أرقصى يا

صفية.

صفية: دا انت كده ممكن حالتك

تتعب خالص يا سنى

وجدى..

وجدى: أرقصى يا صفية .. خللى

التفانيين والمزيكا اللي

جوايا تغرد وتقول .

صفية: لأ كفايه كدهه .. دانا

رقصتلك بيچى بعشرة جنيه

- فيسرع وهو شبه لاهث

بتقديم ورقة فئة عشرة

وجدى: خدى يا صفية .. أرقصى

جنيهات.

يا صفية

- فتدس العشرة جنيهات

فى صدرها .. وهى فى

فرحة لا تسعها الدنيا ..

وقد بدأت تتلنى راقصة

أعنف مما كانت..

- فيزداد هو أيضاً فى

عنف نقرة الإيقاع ، حتى

يجد نفسه وقد نهض
من مكانه ..وقد أخذ
ينقر الإيقاع وهو يدور
حولها .. ويقترب أكثر ..
حتى ليبدو وكأنه
يشاركها رقصتها الأنثوية
المثيرة.. وفي قمة
انفعاله يجد نفسه وقد

وجدى: الغنوة مش راضيه تطلع

نطق صارخاً

كده خالص

- فتد عليه وهي مستمرة

صفية: أنا اللي عليا عملته ..

في التلوي

وجدى: أبدأ يا صفية .. لسه :

- في نفس اللحظة التي

تتوقف فيها لاهثة من

صفية: لسه إيه كمان ؟ دانا جتتى

الانهاك .

انقطعت .

وجدى: هو أنا شايفها ؟

صفية : وانت عاوزنى أوريهالك

كمان ؟

- بينما يبادر إليها بورقة

بخمسين جنيها تأخذها

وتدسها في صدرها

وفرحها متزايد وهي

تردد له في حنان..

صفية: والنبي انت صعبان عليا يا

سي وجدى لولا كده ما

كنت انكشف عليك ولا على

غيرك .

- وإذا به وقد بدأ ينقر

وهي ترقص بأنوثتها في

إعياء شديد يجعلها تبدو

أكثر إثارة ، وإذا به يجد

نفسه وقد بدأ يتمتم

بكلمات مصاحبة للإيقاع

كأنها أغنية تجريدية

نابعة من داخله عن هذه

اللحظة ..

وجدى: آه يا آه .. يا آه آهات

الجرح آه .. لن تهدى آهى

طول ما جرحى يعوى آه ..

آه تأهآه .. وآه تزغرد لجل

حبي للبثية آه ..

- ويتدرج انفعاله بتمتمة

هذه الكلمات على أنها

أغنية من إيقاعات

اللحن المصاحب لها مع

رقصتها .. حتى يصل

قمة انفعاله وقد أصبح

منهكاً أكثر مما يجب ..

وتلحظ هي ذلك فتسرع

بالتوقف عن الرقص ..

- وتتقدم منه تسنده .. وهو

يتصنع الانهاك أكثر

حتى يضمن التصاقها

صفية: لا .. ذا أنت حالتك تعبت

به :

خالص يا سى وجدى ..

وجدى: ريجينى يا صفية ..

- ويتمادى فى تصنع

الانهاك لدرجة أنه ينسى

نفسه ويأخذ نفس

الوضع الذى يتخذه عند

تقمصه لشخصية الأب

في لحظة الانهياك ..

وتلاحظ هي ذلك

معلقة ..

صفية: الخالق الناطق فيك كثير

من أبوك ..

- يحاول احتواءها مركزاً

نظراته التهممة في

عينها .. ولكن سرعان

ما تنقلت من بين يديه

متعمدة في تدلل ..

صفية: لالا .. إخص عليك يا

أستاذ وجدي .

وجدي: مش قادر يا صفية .

صفية: مرة ثانية لما تكون

مستريح .. فوتك بعافية .

- فتسرع هي مهرولة

- وتتركه منصرفة وهو في

قمة غيظه .. فيكتم

غيظه متمماً لنفسه .

وجدي: معلش .. فعلا كل شيء

هايجي بالسياسة

والهداوة .

- قطع -

نهار/ داخلي

صالة الفيلا وغرفة النوم

- وجدى المعجوز الأب

بماكياج الشيخوخة.

- ينفتح الباب وتظهر

صفية .. فتفاجأ به .. صفية: يوه .. ألف حمد الله ع

السلامة ياسى السيد .

- ثم ترتدى فى حضنه بلا

مقدمات .. أما هو فقد

لمعت عيناه وهو

يحتضنها فى صدره

بينما هى تنهه، صفية: شوف يا خويا الواد يقوللى

إنك هاتغيب يومين تلاتة

خللى قلبى ها يتقطع

عليك.

- وعلى الفور يكون قد

تصنع الكحة كماداته

فتسرع تمسك له صدره

وتسنده فى طريقه إلى

حجرة النوم ..

- وفي حجرة النوم ترقد

على السرير وهي ترتب

على صدره وهو يقول

لها .

وجدي: أهو أنا دلوقتي صحتي

بقت عال قوي .

صفية: ألف حمد الله على

سلامتك .

وجدي: تعالى جنبى يا حبيبتى .

- فتصعد إلى السرير

وترقد مستلقية إلى

جواره وقد أسرع

بإعطائه قبلة سريعة

على جبينه .. فتلمع

هيناه فى شرود .. وعلى

لقطة وجهه .

(تتردد ذكرى موسيقى

وأغنية أم يا أم).

- وفي نهاية المتطوعة ..

إذا به ينسى وينطق لا

شعوريًا بنفس طريقته .. وجدي: أم يا صفية .

- فتهب هي مذعورة ..

صفية: بتقول إيه يا عم السيد؟

- فيفيق إلى خطئه ..

وجدى: إيه مالك اتخضيتي كده ؟

- فيظهر هي عينيها الشك

ثم تسأله ..

صفية: هو وجدى قالك على

حاجة؟

وجدى: هو حصل حاجة ؟

صفية: كان بدى أقولك حرص

على فلوسك من

وجدى: أحسن ده باين

ايدو بتتمد في جيبك ..

حكم شفت معاه فلوس أد

كده .. إشي خمسات

وإشي عشرات .. ولا

الحتة بغمسين جنيه حتة

واحدة إلى حاول يديها

لي، أبداً مارضيت ..

وجدى: وماخديهاش ؟

صفية: أبداً يا عم السيد .. ودى

تيجي ؟

- وقد بادر بطبع قبلة أبوية

على جبينها .. فيلاحظ
ارتياحها لهذه القبلة وقد
أسبلت عينيها .. بارتياح
مبتسم ..

- فتتمتد يده تربت على
شعرها .

وجدى: يا حبيبتى يا صفية

- وقد بدأ يقرب وجهه
منها وهى مسبلة
العينين .. حتى يحتويها
بين ذراعيه ..

- وسرعان ما تحيطه هى
أيضا بذراعيها

- شعر باستسلامها التام له
فتزداد سرعة أنفاسه .

- فتمد يدها فى رقعة

تتلمس صدره الذى

ازدادت سرعة دقات

قلبه وتتمتم له إشفاقاً .. صفية: يا خبر يا سى السيد ..

دا أنت قلبك تعبان

خالص ..

- لا يعطيها الفرصة وقد

أسرع يحتويها في

عصبية هستيرية..

- ولكنها سرعان ما تملص

منه بنفس الحدة

منتفضة حيث تبتمد

عنه..

- فيسألها لاهثا بلهجته

الواهنة..

وجدى: مالك يا صفية ؟

صفية: أنا بقيت باخاف .

وجدى: ماتخافيش منى يا حبيبتي .

صفية: أنا مش خايفة منك .. أنا

خايفة عليك..أنت برضك

عجزت وقلبك ما

يستحملش .

- ولا تنتظر منه ردًا وقد

ولت مسرعة تخرج

منصرفة بسرعة البرق..

- بينما هو مكانه ينزع

ماكياج الشيوخوخة في

عصبية .. مجالاً

بهستيرية ..
وجدى: كبرت .. عجزت .. قلبك
ما يستحملش .

- ثم يخرج بعنف إلى
الصالة.

- وفى يده الملابس التى
خلعها .. يلتفت إلى
المرأة بنفس العنف
يواجه شكله بمكياج

الشيخوخة صائحا فيه .
وجدى: لازم أفضل وجدى فى
شبابى لكن انت لازم
اتخلص منك ..

- قطع -

حديقة الفيللا

- قطع إلى حفرة في أرض
حديقة الفيللا، وتدخل
الكادر يد وجدي
بملايس الأب وعدة
ماكياج الشيوخوخة ثم
يلقى بها في الحفرة ..
وتفتح الكاميرا على
المشهد لنرى وجدي وقد
أمسك بالفأس وبدأ
يهيل التراب في الحفرة
على هذه الملايس مع
عدة الماكياج .

(بحيث تذكرنا هذه اللقطة
بجزء من الفلاش باك
الذي كانت تحكيه صفية
في المحكمة عن قتل
وجدي لأبيه)

- يلتفت وجدى تجاه الباب

الخارجى للحديقة

فيلمحه وقد انفتح

لتظهر منه صفية قادمة

وهى حاملة مشتريات

المطبخ .

وتتابع الكاميرا بشاربوه

دخول صفية عبر

الحديقة .. مع صوت

وجدى الذى يحكى

للمخرج .

من وجدى: أول ما دخلت صفية

عملت نفسى مش شايفها

.. وانشغلت فى تسوية

الأرض فوق عدة الماكياج

وهدوم أبويا .

- بينما وجدى يتصنع

انشغاله فى تسوية تراب

الأرض .

- وكلما اقتربت منه صفية

أكثر .. يزداد التوتر فى

عينية .. مع صوته ص و جدی: لما شفتها حسيت بارتياح

.. لكن برضه قلقان .. يا

تری هتقول إيه لما تعرف أن

أبویا اختفی خالص؟

- ولقطة كبيرة لوجه صفية

جاحظاً في ذعر.

- قطع -

نهار/ خارجي

شوارع في خلاء المنطقة

-قطع حاد وسريع إلى
حركة الكاميرا من وجهة
نظر صفية متطلقة بلا
هوادة وفي حركة
هستيرية غير منتظمة
في الشوارع الخالية..
محاولة الوصول إلى
المباني مع صوت صرخة

صفية..
ص صفية: الجبان قتل أباه .. قتله ..
قتله .. الجبان المجرم ..
قتله .

- قطع -

نهار/ داخلي

زنزانة وجدى

- قطع إلى نفس حركة
الكاميرا مستمرة بشكلها
غير المنتظم داخل
الزنزانة حول وجدى
ومعه المخرج .

- (وصوت صراخ صفيية
المستمر في الفلاش باك
يتلاشى تدريجيا) .

- ووجدى يمسح عن وجهه
ماكياج الشيخوخة الذى
كان يقدمه عمليا
للمخرج ، ووجدى يردد
في دعابة

وجدى: شوية حرفة في الماكياج،
زائد براعة في التمثيل،
يساوى جريمة قتل أونطه

- وإلى جوارهما على
الأرض تظهر أنابيب
ألوان الماكياج التى

أحضرها المخرج بناء

وحيد: يعنى هريت من الناس على طلبه .

ورجعتهم مقبوض عليك ..

وجدى: قصدك لقيت نفسى أنا

إلى فى قفص الاتهام ..

بينما نفس اللى هريت من

وشوشهم همه اللى قاعدين

بيتفرجوا على محاكمتى .

- لكن تقطع لحظتهما

إطلالة وجه الفتاة

المعجبة به التى وقع لها

على الأوتوجراف فى

المحكمة ..

- تطل شوشو عليهما من

قضبان شراعة باب

الزنزانة ومعها الحارس

بينما هى متهلة تناديه . شوشو: إزيك ؟

- فينهض وجدى من مكانه

محاولاً استطلاع وجهها

حتى يتعرف عليها

فيدهش..

وجدى: إنتى ؟ إيه إالى جابك ؟

شوشو: تعبت على ما خدت تصريح
زيارة..

- بينما السجان يتمشى

ذهابًا وإيابًا .. تسرق

هى نظرة ناحيته ثم

تقرب وجهها أكثر ناحية

وجدى لتهمس بكلمات

سريعة ..

شوشو: ربنا ادانى مفتاح خطير

جدًا امبارح .. قلت على

الله يساعذك فى براءتك ..

وجدى: خير إن شاء الله

- فتسرق هى النظرات ثم

تسرع هامسة..

شوشو: عثرت على الجثة .

- فتلمع عينا وجدى وقد

أصابه الذهول والشك

متسائلًا بسرعة ..

وجدى: جثة مين ؟

شوشو: المرحوم والدك

- فيتشبه بالقضيان غير

مصدق للمفاجأة..

وجدى: مش ممكن .. أنا برىء .

شوشو: يبقى عثورنا على الجثة

هايوصل البوليس للقاتل

الحقيقى .

وجدى: قاتل مين ؟ أبويا عايش

مامانش .

شوشو: أنا شفت الجثة بعنيا

اللاتين .

- فى نفس اللحظة يكون

المخرج المتصنت قد

اقترب منهما فى ذهوله

حيث يسألها .

وحيد: انتى تعرفيه يا مدموازيل ؟

شوشو: قارنته بالصورة بتاعته .

- فيكاد وجدى يذسى نفسه

وقد صاح فيها .

وجدى: عرفتى كل ده إزاي ؟

شوشو: مش وقته يا أستاذ وجدى

..المهم فكر إزاي تستفاد

من المفاجأة دي أنا

نفسى أساعدك بعنيا

وروحى .. أنا باحبك..

- بينما يقاطعهما السجان. السجان: انتهت الزيارة

- فتبعد والدموع فى عينيها

وهى تلقى ناحيته بقبلة..

بينما وجدى يمسك

بالقضبان يرقب

انصرافها وهو يكتم

دموعاً فى عينيه..

فيناديهما بسؤاله من

بعيد. وجدى: طب لقيتى الأمانة هين ؟

- فترد عليه من بعيد قبل

أن تختفى.. شوشو: فى جنينة الفيلا

- وجدى يستدير بوجه

مذهول متسائلاً ناحية

المخرج الذى قبع جالساً

على الأرض فى حيرة

وتجمد

- ثم ينهار وجدى إلى جوار

المخرج .. ويتمتم لنفسه

بتساؤل ساخر ..

وجدى: شافت الجثة بعنيها فى

جنينة الفيلا ..

- ينهض المخرج بخطوات

تفكير ..

وجدى نفس النظرية .. حكاية ما

حصلت بش ممكن

تحصل، وآهى حصلت ..

- فيتوقف المخرج فى مكانه

عاقداً يديه خلف

ظهره .. وقد ركز نظراته

فى وجدى ..

- وجدى ينظر إليه فى

مسكنة وضعف واستفائة

وحيرة ..

- ولحظة صمت متوتر ..

حتى ينطق المخرج

وحيد: لازم تتسى فوراً اللعبة

السخيفة دى وتبرأ نفسك ..

لازم تخرج تشوف مين

القاتل ..

وجدى: فى الأول كان ممكن ..

دلوقتى فيه جثة تثبت

الجريمة ..

- وجدى وقد انتصب وحيد: بالعكس .. دى أسرع حاجة

تبرأك .

مواجهها المخرج ..

وجدى: إزاي ؟

وحيد: كشف الطب الشرعى

هايقول طبعاً القتل مات

إمتى ..

وجدى: وبعدين ؟

وحيد: وبعدين من الثابت رسمياً

إنك فى الوقت ده كنت

محبوس هنا ..

وجدى: لكن لو طلع إنه اتقتل قبل

ما أنا أتسجن ؟

- فيصيبهما الوجوم ..

- فيظللان يقطعان الزلزاة

ذهاباً وإياباً بشكل

متوتر .. وفى تفكير ..

- حتى يتوقف المخرج فجأة

مطرقاً بإصبعه .. وحيد: اسمع

وحيد: اطلب شهادة صفية مرة

تانية .

وجدى: هاتقول نفس إلی قالتة :

وحيد: والباقي عليك ..

- فيتوقف وجدى منصتاً

لكلام المخرج الذى يشير

إليه

- قطع -

قاعة المحكمة

- قطع إلى قاعة المحكمة
والكاميرا تستعرض
الصمت والاهتمام على
جميع الوجوه وكل
الأنظار في اتجاه قفص
الالتهام الخالي تمامًا
- صفية الواقفة إلى منصة
الشهود ونظرها إلى
القفص بنفس الصمت.
- ثم يقطع القاضي
الصمت . القاضي: المتهم يدخل
- فإذا بوجودي يدخل
القفص بين حارسيه
وهو بكامل تقمصه
بالمكياف شخصية
العجوز كما رأيناها من
قبل.

- ما أن تراه صفية حتى

تشهق متممة في همس

مذعور ..

صفية: المرحوم ؟ بسم الله

الرحمن الرحيم.

- تنهار مغشياً عليها ..

- فيسرى جو الهمهمة

والتساؤل في قاعة

المحكمة ..

- بينما يسرع البعض إلى

صفية لنقلها وإفاقتها ..

- وجدى في القفص يرفع

رأسه تدريجياً يستعرض

القاعة والوجوه المتطلعة

إليه في تساؤل ... حتى

يقع نظره على زوجته

سامية العمياء بين

الجالسين . هي نفس

اللحظة التي تنهض

فيها .. يتابعها بنظراته

وهي تتلمس طريقها إلى

منصة الشهود التي تصل

إليها وسط الهمهمات

والتساؤلات .. وتتطق .. سامية: سيادة القاضي أنا زوجة

المتهم ..

القاضي: الاسم ؟

سامية: سامية فؤاد .

القاضي: عاوزه إيه يا ست سامية ؟

سامية: عاوزه أقول الحقيقة .

- في نفس اللحظة التي

يكون وجدى قد انفجر

فيها صائحاً .. وجدى: سامية ..

- فيعم الصمت القاعة ..

وقد انفجر وجدى في

هستيرية .. وجدى: عاوزه تحطميني أكثر من

كده يا سامية ؟

- بينما القاضي يضرب

المطرقة "شاخطاً" في

وجدى .. القاضي: سكوت وأأ هاضطر

استخدم حقى القانونى

ضدك ..

- الدموع انسالت على وجه

سامية في صمت حتى

تقطع الصمت. سامية: أستاذن سيادة القاضي ..

دقيقة خاصة مع زوجي

المتهم ..

-والقاضي قد أشار إليها. القاضي: اتفضلي

- وتتجه ناحية قفص

الاثهام وما أن تصل إلى

القفص ويصبح وجه

وجدي المنفعل ملاصقاً

لوجهها بدون أن يفصل

بينهما إلا المَضبان ،

فتهمس له بمماناة .. سامية: أنا مش جاية احطمك يا

وجدي .. أنا باكفر عن

سيئاتي من أجلك .. لأنني

باحبك .. أنا جاية

أعترف.

وجدي: وتضعفي رجولتي باعتراكك

يا سامية؟

سامية: لا يا وجدى .. أنا هاعترف

بان أنا إल्ली قتلت ..

وجدى: كذب

سامية: دى الحقيقة

- فى نفس الوقت تظهر

شوشو فجأة وقد وصلت

إلى المنصة صارخة .. شوشو: أنا عسارفة مكان الجثة

الحقيقية ..

- ووسط جو الهمهمة

والذهول من المفاجآت

مع مطرقة القاضى ..

تهمس سامية لوجدى .. سامية: أقتلى يا وجدى .. اتخلص

منى .. انتقم منى لنفسك

ولأبوك .. أقتلى.

- ووجدى المعلق النظر

بشوشو عند المنصة يعود

بنظراته إلى دموع

سامية.

وجدى: سامية .. أتوسل إليك

تأجلى اعترافك خمس

دقايق وتسبيلى أنا الكلمة

قدام المحكمة .. عايز
أمهدلك بالطريقة اللي
أحافظ بيها على شعورى
وكرامتى لما تتعرف
الحكاية .

سامية: يا زيت يبقى طلبك رقبتي
وأبقى حاسة إنها
ماتكفيش .

- فتسحب سامية بدموعها

وهو يرقبها ثم يرفع

رأسه في اتجاه القاضى

ناطقاً بصعوبة .

وجدى: أستاذن المحكمة فى

كلمة هامة بعد لقائى

بزوجتى .

القاضى: اتفضل .

- والمخرج بين الجالسين

فى القاعة يستمع

باهتمام .

- يعانى بقسوة ثم

مستطرذاً.

وجدى: سيدى القاضى .. لقد

اطلعتكم على مأساتى

بالتفصيل كما سجلها

لكم على لسانى المخرج

وحيد عزت.

وجدى: الحقيقة إنى صارحت هذا

الصديق بكل شئ .. إلا سر

واحد .

- يتوقف فيستدركه

القاضى.

القاضى: اتفضل .

- وجدى ينظر إلى المخرج

الذى يبدو عليه الاهتمام

الشديد .. ثم ينطق

وجدى وهو يعانى من

الأسى.

وجدى: سيادته ما يعرفش إن طوال

الأيام إالى قضاهها معايا

فى الزنزانة لما كنت

باحكيه، كنت فى نفس

الوقت بارسم خطة محكمة

أقتل بيها أبويا ..

- ثم يسكت وجسدى فى
معاناته فيسأله

القاضى: مفهوم إن كان عندك

سبق الإصرار والحرص،

لكن فشلت أكثر من مرة ..

الخلاصة إيه ؟

- فتسرى الهمهمة ..

والقاضى يضرب

بالمطرقة ليعود جو

الصمت ويسأل .

- ولحظات صمت وترقب

فى القاعة حتى ينطلق

وجدى .

وجدى: إن خطتى المرة دى كان لازم

تنجح، ولازم أطلع فى

الوقت نفسه برئ ..

ونجحت .

القاضى: وضع كلامك .

- فيهب المخرج من مكانه

مذعورا ..

وجدى: من الثابت إن أنا

مسجون فى الزنزانة بقالى

شهر .. وبالثاني مافيش

أى دليل يثبت إن أنا

هربت من ثلاث تيام

ونفذت الجريمة فى نص

ساعة ورجعت، كأن شيئاً

لم يكن .. مفيش أى دليل

على الجريمة إلا اعترافى

دلوقتى .. أنا القاتل .

سامية: لاه .. لاه .. أنا إالى قتلته

ياديه الاتنين دول ..

القاضى: من فضلك وإلا هاضطر

أخرجك من المحكمة .

- وسامية قد أصابتها

هستيرية صارخة.

- فيسكتها القاضى .

- وبينما تسكت سامية

مرغمة غارقة في

دموعها يلتفت القاضي

إلى وجدى.

القاضى: ممكن تثبت لنا اعتراك

ده؟

وجدى: أنا أسف كل الأسف

للمصديق المخرج انى

استخدمته .. الكلام ده كان

من ثلاث تيام ، قبل ما

أحكيه الجزء الأخير من

حكايتى

- قطع -

نهار/ داخلي

ممر السجن
(فلاش باك)

- قطع فلاش باك إلى
وجدى خارجاً من باب
الزنزانة .. والحارس
يقتاده في الطرقات
المؤدية إلى دورة المياه ..

- قطع -

نهار/ داخلي

دورة مياه السجن
(استمرار فلاش باك)

- ما أن يدخل دورة المياه
المكوة في الداخل من
ثلاثة أبواب .

- يبتسم وجدى للحارس
حيث ثمة صداقة
بينهما .. وإذا بوجودى
يمد يده فى عيبه
فيستخرج ألبوم صور
غارية مشيرًا للحارس
فى همس وحذر ..

وجدى: سلى نفسك على ما أخرج .

- فيفتح الحارس الألبوم ..
فتبرق عيناه ذعرًا لما رآه
فى أول صورة .. فيبتسم
وجدى ولكن الحارس
يسرق التفاتة حذر حوله
ويسأله هامسًا ..

السجان: هاتودينا فى داهية .. دا

جيبته منين ؟

- ولكن وجدى يلكزه بعشم

الصداقة.

وجدى: انت لسه هاتسأل ؟ سلى

نفسك يا شيخ ، ما

انت عارف البواسير

بتأخرنى فى التواليت .

- وإذا بالحارس بيتسم

ابتسامة خفيفة .. ثم

يتلفت حوله مرة أخرى

فى حذر ..

- فيبتسم وجدى بمونولوج

تذكيره ..

ص. وجدى: تمام .. كل صورة بعشر

ثوانى .. يعنى ١٨٠ صورة

تحتاج ثلث ساعة

- ثم يدخل وجدى الكابينة

الوسطى وقد سرق نظرة

سريعة إلى أعلى حيث

الجدران الفاصلة بين

الكابينات، وسرعان ما

يغلق الباب خلفه .. بينما

خارج الباب يقف

الحارس منهمكاً في

الألبوم بشراة ..

- هي نفس اللحظة التي

يلمح فيها خروج طبيب

السجن بالبالتو الأبيض

والنظارة الطبية وشعره

الأشيب خارجاً من

الكابينة الثالثة .. فيسرع

الحارس بإخفاء الألبوم

حتى يمر الطبيب

العجوز ..

- ولكن الطبيب يلمح على

وجه الحارس تغييراً

فتنتابه لحظة شك ..

فإذا به يتوقف ويقترب

الطبيب: إيه مالك يا شوايش ؟

منه في لهفة ..

السجان: أبداً يا دكتور .

الطبيب: الدم في وشك مش

طبيعى .. ورينى صدرك .

- الحارس فى ارتبأكه

يكشف له عن صدره

وهو ملخوم بإخفاء

الألبوم بينما يضع له

الطبيب السماعة حيث

يكشف على نبضات قلبه

ثم يقول له منصرفاً . وجدى: شوية توتر.. بس النبض

طبيعى ..

- فى نفس اللحظة تكشف

الكاميرا عن وجه

الطبيب المنصرف فإذا

به هو وجدى نفسه وهو

متكرر بالماكياج .. وقد

خرج إلى الممر ..

- بينما تركز الكاميرا على

وجه الحارس الذى يرفع

رأسه عن الألبوم فى

بطء وفى ملامحه

ارتسمت علامات التذكر

والشك .

- فإذا بالحارس يسرع إلى
ثقب باب الكابينة
الأوسط ينظر منه في
لهفة ..

- قطع إلى داخل الكابينة
الوسطى حيث نلمح من
وجهة نظر الحارس في
ضبابية شكل وجدى
جالسًا على قاعدة
التواليث بملابس السجن
وطاقيه المساجين .. في
نفس اللحظة التى
تتحرك فيها الكاميرا
حركة خفيفة وسط
ظلام الكابينة لتكشف
لنا عن الخدعة حيث
ليس هناك إلا مجرد
الملابس وقد نصببت
بطريقة ماهرة وخادعة ..
- قطع إلى الحارس خارج

باب الكابينة الوسطى
وقد عاد لينهمك فى
متابعة ألبوم الصور
العازية وهو يتلفت حوله
فى حذر ..

- قطع -

نهار/ داخلي

ممرات السجن
(استمرار فلاش باك)

- قطع إلى وجدى المتكرر

فى شكل الطبيب

والكاميرا تتابعه فى

طرقات السجن الطويلة

بخطوات واثقة مع

مونولوجه . ص. وجدى: حكمة جديدة . شوية

حرفته فى الماكياج زائد

براعة فى التمثيل مع ثقة

بالنفس يساوى جريمة

قتل أونطه ..

- عند الباب العمومي

للمبنى يكون واعظ

السجن ماشياً فى نفس

الاتجاه .. ويكون وجدى

بثقته المتناهية قد وصل

إلى جواره وهو ينظر فى

ساعته .. ص. وجدى: الخطة تمام .. ميعاد خروج

مولانا بالثانية

- فيسير الدكتور وجدى
ملازمًا لخطوات الواعظ
وقد ألقى بالسلام عليه.

وجدى: السلام عليكم يا مولانا ..
الواعظ: وعليكم السلام ورحمة
الله وبركاته يا دكتور،
مالى أراك متعجلاً ؟

- فيرد عليه الدكتور
(وجدى) بلا توقف عن
خطواته الواثقة..

وجدى: أزمة قلبية طارئة يعانى
منها أحد الضباط فى
منزله .
الواعظ: فليعينك الله على أداء
الواجب يا دكتور .

- ويكونان قد خرجا معاً
إلى فناء السجن

- قطع -

نهـار/
خارجى/داخل

فناء السجن وسيارة المأمور
(استمرار فلاش باك)

- وفى الفناء لا معارضة
من أحد لواعظ السجن
والطبيب (وجدى) الذى
يبدو مرافقاً له .

- يصلان إلى السيارة
السوداء المنتظرة فى
الفناء .

وجدى: معايا بسرعة يا شاويش ..
الحالة عاجلة .

- والشاويش السائق يعتذر
بأدب .

السائق: بس أنا مستنى سيادة
المأمور يا دكتور .

- ولكن الواعظ سرعان ما
يتدخل .

الواعظ: أسرع يا شاويش .. لسه
بدرى على انصراف
المأمور ..

- ووجدى يكون من نفسه
قد فتح الباب الخلفى

للسيارة ،، بينما أسرع
الشاويش باتخاذ مكانه
أمام عجلة القيادة ،

- ووجدى فى المقعد
الخلفى بشقة .. بينما
الشيخ يميل إليه
مستأذناً .

الواعظ: ليتك تسمح بتوصيلى إلى

الأتوبيس .

وجدى: اتفضل يا مولانا .

- فتمتد يد وجدى يفتح له
الباب .

- ويأخذ الشيخ مكانه إلى
جانب وجدى .

- وتتحرك السيارة فينفتح
لها الباب الحديدى
الضخم .

- فتتطلق السيارة إلى
خارج السجن متخذة
طريقها مختفية فى
خلفية الكادر .

- قطع -

نهار/ داخلي

دورة مياه السجن
(استمرار فلاش باك)

- قطع إلى الحارس قابلاً
مكانه أمام باب الكابينة
الوسطى في انهماك
شديد بالفرجة على
صور الألبوم وباندماج
جعلته يتنسى نفسه دون
أن يلتفت حوله .

- قطع -

نهار/ خارجي

أمام حديقة فيلا والد وجدي
(استمرار فلاش باك)

- قطع إلى الرصيف أمام
حديقة فيلا والد
وجدي.. والسيارة
السوداء تشغل مقدمة
الكادر واقفة في انتظار
وجدي، حيث الجاويش
جالس إلى عجلة القيادة
في لحظة كتفيه ينظر
إلى خلفية الكادر حيث
الدكتور وجدي قادم من
مدخل حديقة الفيلا
بخطواته الواثقة وهو
يمسح يديه بمنديله.

- وجدي يركب في المقعد

الخلفى بنفس ثقته. وجدي: الحمد لله .. الأزمة عدت

بخير ،

- والجاويش يسأله على

الفور. المسائق: سيادتك هاترجع معايا ؟

وجدى: ع السجن على طول .
السائق: مش هاتروح يعنى؟
وجدى: أنا فبطشى النهارده .

- فيتحرك الجاويش على
الفور بالسيارة لتبتعد
مخفية فى خلفية
الكادر.

- قطع -

نهار/ داخلي

دورة مياه السجن والمعرات
(استمرار فلاش باك)

- قطع إلى الحارس وهو

منهمك في ألبيوم الصور

العارية بينما ينقر بيده

على الباب خلفه

مستعجلاً وجدى - دون

أن يرفع عينيه عن

الألبوم.

- إذا بالباب يفتح فعلاً

ويظهر وجدى خارجاً

بملايس السجن.

- والحارس لا يرفع نظره

عن الألبوم .

السجان: ما هو بدرى .

- ويقتاده الحارس خارجين

من دورة المياه

وجدى: حرام عليك يا شاويش ..

دا أنا شفت الويل على ما

عدت بخير

- تتابعهما الكاميرا في

طريقهما .. بينما يظهر
فجأة صوت القاضي
مجلجلاً يعلن الحكم
الذي تسمعه على نفس
مشهد سيرهما في
الطرق المؤدية إلى
الزنزانة .

ص.القاضي: حكمت المحكمة حضورياً

على المتهم وجدى السيد
تطبيقاً للمادة رقم ()
من القانون رقم ()
بالإعدام شنقاً بتهمة
القتل العمد مع سبق
الإصرار والترصد .

- قطع -

- قطع إلى باب الزنزانة
يفتحه الحارس، فيظهر
وجدى خارجاً من
الزنزانة مُطَاطاً الرأس
بلباس الإعدام الأحمر
مكبلاً بالقيود
الكاوتشوك خلف ظهره..
- ونشهد الإجراءات
العسكرية اللازمة
لتسليمه ليأخذ طريقه
مقتاداً فى الطرقات بين
صفى الحرس المصطفين
على الجانبين .

- قطع -

نهار/ خارجي

حديقة فيلا والد وجدي

- قطع إلى سامية العمياء
في حديقة فيلا الأب
جالسة بدموعها أمام
مائدة سفرة مستديرة
من النوع الذي تضاف
إليه قطعة خشبية في
المنتصف لتزيد من
اتساع سطحها .. وتفتح
الكاميرا لتكشف في
الجهة المقابلة شوشو
وعلى وجهها لهفة وهي
تنظر في ساعتها بأسى
وتوتر شديدين أثناء
استماعها لسامية
العمياء في معاناتها
الشاردة متممة..

سامية: حاولت أثبت بكل الأدلة،
ما أمكنش.. بالرغم

من إن وجدی ماقالش قتله

إزای .. أنا إلی قتلت..

أنا موش هو ..

شوشو: طب أرجوکی اشرحیلی أنا

إزای ده حصل ؟

- وشوشو فی لهفتها تنظر

إلی ساعتها فی توتر.

- والکامیرا ترکز فی بطة

على وجه سامية.

- قطع -

نهار/ خارجى

حديقة فيلا والد وجدى
(فلاش باك)

- قطع فلاش باك ..

سامية بملابس مختلفة

فى نفس حديقة الفيلا

جالسة بنفس الطريقة

وعلى نفس هذه المائدة

.. لكن الذى يجلس

أمامها الآن هو الأب

نفسه .. بينما الخادمة

العجوز تنتهى من إعداد

أطباق الأكل .. حتى يشير

لها الأب الأب: اتفضلى إنتى روحى يا أم

على ..

أم على: أمرك .. تقعدوا بالعافية .

- وتتصرف أم على بينما

الأب وسامية ينهمكان

فى الأكل ..

- وبينما سامية منشغلة فى

طبقها بيديها الاثنتين ..
إذا بها تفاجأ بالأب
يرتمى على المائدة ساكتا
بأهة مكتومة.

- ويحاول الأب أن يتحرك
معانئاً من على المائدة. الأب: آى ..

- فتفاجأ بخنجر مطعون
فى بطنه كأنه جاءه من
تحت الترابيزة أثناء
انشغاله بالأكل .. بينما
سامية العمياء لا ترى
شيئاً مما جرى وهى
متسائلة. سامية: مالك يا عمى ؟

- ولكنه لفظ أنفاسه ولا
يرد ..

- وسامية حائرة وهى
تتحسس حولها لتعرف
ما جرى .

- قطع -

- قطع عودة من الفلاش
باك إلى شوشو فى
ذهول.

- فتتهض سامية .. ثم
تسحب من مائدة
السفرة اللوح الخشبى
الإضافى.

- وشوشو ترقب فى لهفة
وتساؤل :

- سامية تمسك باللوح
الخشبى ثم تقلبه على
ظهره فيقع نظر شوشو
على شكل تركيبة غريبة
على ظهر اللوح .. حيث
استك كبير مشدود بين
مسمارين على هيئة
قوس، وبه خنجر مركب

على طريقة السهم فى
القوس.. وطرف يد
الخنجر ممسوك فى
وسط الأستيك بمشيك
غسيل..

- وإذا بلمسة ضاغطة من
سامية فى مشيك
الغسيل.. فينفتح
المشيك تنفلات الأستك
وقد دفع الخنجر منسلتاً
من القوس على هيئة
سهم خارق..

- مع لقطة كبيرة سريعة
للخنجر وقد رشق بحدة
فى جذع الشجرة
المقابلة..

- وشهقة شديدة على وجه
شوشو للمفاجأة،
وذلولها من بساطة
ودكاء الفكرة الجهنمية.

وقيل أن تنطق تكون

سامية قد نطقت

موضحة .. سامية: اللى حصل انا

استخدمت ركبتي من

تحت الترابيزة .

- قطع -

نهار/ داخلي

ممر السجن المؤدى للفناء

- قطع إلى وجدى متقدماً
بين صفى الحرس
بملايس الإعدام فى
نهاية الممر المؤدى إلى
الفناء الخارجى..

- قطع -

نهار/ خارجي

حديقة فيلا والد وجدى

- قطع إلى شوشو فى
حركة ماهرة عنيفة وقد
ارتفعت على سامية
العمياء وألقت بها أرضاً
فجعلتها تتفادى انطلاقة
الخنجر من نفس اللوحة
الخشبية التى وقفت
امامها سامية ثم شددت
فيها المشبك بدوارة ..
لتنحدر بالخنجر ..
وشوشو بعد أن ألقت بها

أرضاً تؤنبها فى عنف .. شوشو: كـ... هـايندهن
معاكى السز.. انتى
أنانية .. لازم تصممى على
الاعتراف.

- ولكن سامية مسترسلة

في معاناتها ..

سامية: أنا إلهي قتلت عشان
أكفر عن غلطتي، وهو
دلوقتي إلهي بيدفع الثمن
مش أنا ..

- بينما شوشو تهزها من
كتفيها ..

شوشو: مش وقت الحسرة والندم .

- قطع -

نهار/ خارجي

قناء السجن

- قطع متوازٍ إلى وجدى
وقد خرج إلى الساحة
التي تفصل بين مبنى
السجن ومبنى غرفة
الإعدام .. وقد وقف بين
حراسه وأمام اللجنة
الخاصة .. وجزء من
مراسم تنفيذ الإعدام ..

- قطع -

نهار/ خارجى

داخل تاكسى

- قطع إلى سامية مع

شوشو داخل تاكسى

منطلق بسرعة جنونية

ومعهما اللوح الخشبى

وسامية تردد لشوشو فى

غيظ عصبى شديد... شوشو: إنه يقتل فى نص ساعة

ممکن

يصدقوه .. لكن مافكروش

يسألوه

إزاي لحق يدفن

الجثة فى

الجنينة ؟

- قطع -

نهار/ داخلي

غرفة الإعدام

- قطع إلى عشناوى يضع
حبل المشنقة حول رقبة
وجدى (وبقية
الإجراءات) .

- يد الضابط تشير
بالتنفيذ، ورغم أن
شوشو قد ظهرت
وصدت يده، وسامية
صارخة .

سامية: أنا اللي قتلت ومعايا الدليل

- إلا أن طبلية الإعدام
كانت قد تحركت لتسقط
فيها قدما وجدى
بالفعل.. لكن المفاجأة أن
الحبل قد انقطع به دون
أن يشنقه، كما أنهارت
أخشاب الطبلية نفسها
متكسرة..

- وقد كشفت الكاميرا عن

سقوط وجدى على

مرتبة إسفنجية معدة

خصيصًا أسفل الطبلية

على الأرض، ولكن تكسر

أخشاب الديكور قد

أصاب جسم وجدى

الذى يصرخ . وجدى: اشتقوا منفذ الديكور

- والمخرج قد ظهر مسرعًا

فى انزعاج، مع انفتاح

الكاميرا على إسراع

الجميع، وجو بالاتوه

التصوير السينمائى

بمعداته وزحامه ولمبات

إضاءته..

- يلتفون حول وجدى

المصاب، ويتضح أن

سامية ليست عمياء،

فهى ممثلة الدور، مع

ظهور بقية ممثلى

الشخصيات: شوشو،
وصفية وزوجها العجوز،
والشاب الضرير (وهو
هنا ليس ضريرا)،
والقاضي ووكيل النيابة
والمحامى.

- وبينما يعاونهم العمال فى
إنقاذ وجدى من بين
الأخشاب، ينصت وجهه
إلى صوت النشرة.

- (صوت نشرة الأخبار
بتفاصيل متفرقة من أنباء
العالم)

- فجأة، ينطلق وجدى من
بينهم .. ثم متحركًا
بعنف، وقد هرفط كأنه
يتلقى دفعات نيران من
مدفع رشاش (مثلما
ظهر فى بداية الفيلم).

- (مع صوت نيران
الرشاش بالإضافة إلى
النشرة) ..

وجدى: لامتى هاعزف جوايا؟

- ووجدى أثناء الفرقة

يصرخ.

- وما أن يلتفت المخرج

حتى يرفع يده مطرقاً

بأصبعه.

المخرج: بلاى باك..

- (فتبدأ الموسيقى

الإيقاعية الصاخبة

للرقصة، مع دفعات النيران

والنشرة)

- فتبدو حركات وجدى

العنيفة فى تمثيل تلقى

النيران وكأنها رقصة.

- وسرعان ما ينضم إليه

تدريجياً ويتصميم

استعراضى عنيف بقية

العاملين فى الفيلم..

- والمخرج إلى جوار

الكاميرا المتحركة حولهم

وبينهم.. ثم يصيح.

المخرج: مؤثرات..

- وإذا بمؤثرات النيران
الحقيقية تنطلق في
أجسام الراقصين وهم
يؤدون الاستعراض
الصاخب العنيف.

- سرعان ما يتوقف وجدى
متتصلاً ببعض تفاصيل
نشرة الأخبار.

- فيتوقف الجميع متتصتين
مثله.

- ثم فجأة.. ينطلق وجدى
مع عودة الموسيقى
وصوت النيران.. ولكنه
في هذه المرة هو الذي
يطلق النيران، وكأن بيده
الخالية مدفع رشاش .

- فيستمر الآخرون مثله
وكأنهم يطلقون النار
بشكل استعراضى
راقص.

- (مع استمرار تفاصيل

نشرة الأخبار، ودفعات
النيران، وموسيقى الرقصة)

- يظهر الأب الوسيم
بالسيجار الهافان، ثم
معلقاً

الأب: الرقصة دي ضدنا.. لكن
مادام الفيلم هايكسبنا،
مقيش مانع..

- والرقصة العنيفة
مستمرة.

(مع استمرار شريط
الصوت)

- قطع -

نهار/خارجي/داخلي

أماكن متفرقة

- يستمر تصميم الرقصة
في أماكن متفرقة
بأسلوب الكليب..
- (مع استمرار نشرة
الأخبار، وموسيقى الرقصة
العنيفة).
- المارة في شارع وهم
يفرطون من نيران
الرشاشات..
- أهالي حارة وهم
يفرطون بنفس
التصميم الراقص
العنيف..
- عمال في عنبر مصنع، ثم
فلاحين في حقول،
وجمهور في ساحة بنك
مزدحمة، وطلبة في
ساحة جامعة.. إلخ.

- وتستمر رقصة الكليب
العنيفة، مع استمرار
موسيقاها، ونشرة
الأخبار.. بينما تظهر
على الصورة عناوين
نهاية الفيلم .. وتتوالى
حتى:

- اختفاء النهاية -

مينا

قصة قصيرة

بقلم: جميل عطية إبراهيم

- ١ -

تزعمون أنى قتلتم أبى، تبحثون عن جثته. وهذه كذبة كبرى.

- ٢ -

فى البدء كانت الذاكرة.

وكان يفزعنى أن تصاب ذاكرتى، فهى خزانتى وذاتى، هى أنا، أنا مينا فيليس
ثاوفيلس، وأنا بدون ذاكرتى هيكل عظمى تكسوه كتلة حمقاء من اللحم.

فى العام الأول من إقامتى خارج مدينة القاهرة بجبل المقطم، سألت نفسى،
قلت، يا مينا، أنت الآن حر، هل تود الاحتفاظ بذاكرتك أم تلقيها خلفك؟

وبعد تقليب للأمر، استقر رأيى على الاحتفاظ بذاكرتى، فقد عشت وتأملت.
أحببت، كرهت. قرأت حتى جحظت عينائى من القراءة. عملت حتى كلت يداى.
ركبت الطائرات وسافرت بالبحر. دخلت السجون سجائناً وسجيناً، تفرلت فى
الأهرامات. نعمت بالقرب من طريق الكباش وحلمت بفراعين مصر.

عشقت النيل. ترهينت فى الحوارى. كنت أزور الحسين والفيشاوى والأزهر
مرتين كل أسبوع، وكانت طرق المدينة تلومنى إذا قصرت فى زيارتها، ونعاتبنى إذا
أخلفت موعدى معها، فمصادقة الأمكنة مثل مصادقة البشر، لها رهبة وطقوس.

وقررت أن أقل أنا، فتاريخى لا بأس به، وماضى لا غبار عليه.

عندما استأجرت منزلى بالمقطم، كانت حديقته مليئة بأكوام الطمى، وعزمت
على تسوية الأرض، وزراعتها. صنعت أدواتى بنفسى. استتبت الورود
والخضراوات والأشجار، وكنت أرقب أوراقها وسيقانها. عندما تجف وتذبل،
أحزن لموتها. إننى ابن لمدينتى وعلاقتى بالأرض قاصرة، واهتمامى بالفلاحة
والفلاحين مرهون بقضايا اقتصادية. وكانت ضربة الفأس تؤلمنى، لكننى نجحت.

بدأت فى زراعة النعناع، والريحان والخس والفجل والبطاطس والطماطم
والكرنب، ظلمت ثلاث سنوات أجرى تجارى عليها، حتى اكتشفت مواعيدها،
ونجحت فى استنباتها.

هذا جنون.

يقولون عنى فى المدينة إننى جننت.

لكن أسبابي قوية، عندما تتأملها، سوف تقدر سر عزلتي، ومعيشتي في المقطم، فأسبابي عميقة ضاربة في أغوار نفسي منذ نادى اخناتون بالتوحيد، بل قل منذ وحد مينا الوجهين. منذ عمت الأديرة جبال مصر ووديانها، وأعلنت تمرداها على الإرهاب، وحمل رجال مصر الصناديد أفكارهم داخل رؤوسهم، وذهبوا إلى بطن الجبل يقاتلون بالحشائش والتمر، ويحضرون الصحاري باظفارهم لاستخراج قطرة ماء.

في بعض اللحظات يتجسد الكون في فكرة، فكرة عظيمة يجب الحفاظ عليها في أعماق النفس، الحرص عليها واجب مقدس، له طقوس، وصلوات تجرى في مواعيد، شموع وقرايين تقدم، ندم وكفارة، أعباء هائلة، وأسيجة قوية يجب أن تشيد حول الفكرة، كي تحميها من الدنس.

كل صباح، كنت أروي لنفسي صفيحة من حياتي في الخمسينيات - والأربعينيات، هذكريات الطفولة والشباب، تقوى إحساسي بأنني مينا، وأن لي أرضا ثابتة، وتاريخًا، وأن تفردى وعملي الشاق في الحديقة كانا يحميانني من الرجس والدنس.

كانت الفكرة تنمو في داخلي، أحسست بها تتموضع عيدان الثبات، بينما صفير الرياح يقذيها، والصمت يدفعها إلى أعلى: > —

منزلي يتكون من ثلاث غرف بالدور الأول، الثنين بالدور العلوي، ثم حديقة متسعة في الخلف. وعندما نسيت واجهة منزلي، أحسست براحة، فقد مضت خمس سنوات منذ رأيت واجهته، ومنذ دلفت إلى داخله لم أعبر عتبة خارجًا. منزلي في نهاية الجبل، يقف وحيدًا في نهاية طريق غير معبد، الأرض الفضاء تحيط به من كل جاذب، بينما مدينتي الحبيبة بعيدة، ولا يرن في أذني سوى صوت الرياح.

عشقت المكان، وعلمت أنني واجد بغيتي في هذا المنزل.

وعندما كان الصمت الأبدى يسيطر علي، أحس بأنني ملأت يدي من الزمان والمكان، وملكت العالم بين كفي.

علقت ياخطة صغيرة على المنزل، باسم أبي، وكتبت عليها، فيليبس ثاوفيلس وابنه مينا. وافقت مع فايز على استلام مرتبي وحجز قيمة الإيجار، ثم أرسل

المتبقى لى مرة كل ثلاثة أشهر كنت أخشى أن يزجنى رجل البريد مرة كل شهر، ووافقنى فايز، قال فى أسى، أنت على صواب وعندما افترقنا، وصفقت الباب خلفه، نأكدت أننا لن نتقابل ثانية.

نعم.

عصرنا الحديث حدث فيه مذابح قلبت الموازين والقيم، فالمسجون أصبح أقوى من جلاده. وعندما قضى ملايين الرجال فى أحراش إندونيسيا نجبهم بعد صراع مرير مع قوى لا قبل لهم بها، كان هؤلاء الرجال هم المنتصرون.

يعيش الإنسان السنوات والأيام كى يقيض على الحياة، وعندما يتجسد الكون فى فكرة ويحول دونها الموت، يهون الأخير على نقى القلب.

كانت دجاجاتى فى السنوات الأولى تخاف البط وتتشاجر معه، ولكننى عندما أنشأت بركة أحسست بأن الدجاج بدأ يالفه، يحسده، كان الدجاج يقف على حافة البركة، ويتقافز حولها وهو يتصايح، وكنت أراه يتحدث إلى البط، ويتهامس معه.

كان عدد الدجاج والبط محدودًا عند إقامتى، لكننى رعيتهم، حتى أصبحت الآن اعتمد على بيضه. وأصبح لدى ثمانى بطات وأربع عشرة دجاجة وثلاثة ديوك - تستغرق منى نظافتها ومحادثتها حوالى ساعتين يوميًا، إنها عشيرتى وأهلى، تشاركنى معيشتى وتستمع إلى ذكرياتى.

إننى كما ترانى، رجل أحب الابتسام، وأكره عبوس الوجه، لذا تجدنى أهتم دائما بالفكاهة، قلت لنفسى، يا مينا، الحياة يجب أن نعيش ببساطة، ولا قبل للإنسان بعبوس الوجه، وقررت مزاوله رياضتى المفضلة، وإلقاء النكات.

صنعت لحية بيضاء، وأحضرت عصا، وكنت ارتدى جلابية بيضاء ومدايسًا، وأسير محنى الظهر، وقد وضعت نطفًا من القطن فوق رأسى، أنقمص شخصية أبى، أقلد صوته، ألوم مينا، وأقدم له النصائح، وأتودد إلى الطيور والنباتات.

إننى أعشق المتعة، والتمثيل فن، وكنت أزاول متعتى عدة ساعات كل يوم، قابلت - عدة مرات - محصلى النور والمياه بملايس أبى، وتحدثت إليهم بلهجة رجل عجوز. رويت لهم الكثير عن حياة مينا، وصدق الجميع أننى فيلبس ثاوفيلس، وعندما كانت الأشياء تسقط من يدى، كانوا ينحنون ويقدمونها إلى.

كنت أتقدمهم في بطاء، ظهري محدودب، ويداي تهتزآن، ومن فمى تخرج حشرجة عظيمة، بينما شفتاى ترتعشان.

كنت أثق فيهم، وأسمح لهم بالبقاء داخل الدار بعض الوقت أقدم لهم الشاي، وأطلب منهم إحضار بعض الحاجيات من المدينة في المرة القادمة، وأدفع لهم النقود مقدماً.

كنت أروى لهم النوادر القديمة عن اليخلاء وجحا. أحدثهم عن حرب السودان وهوجة عرابى وثورة ١٩ ومعاهدة ٢٦ وخطب الدكتور محجوب وكلمات القمص سرجيوس وغيرهم. هم شباب يكدهون طوال اليوم، بعضهم يهتم بقراءة الصحف، وبعضهم لا يهتم، لفظتهم عائلات بسيطة، وكلهم يحلمون بتكوين ثروة أو كسب ورقة يانصيب، فيشتري الواحد منهم فيلا، ويتقدم لخطبة امرأة، أما الفاسد منهم فيحلم بمضاجعة فنانة مصر لحظة أن تجرى النقود في يديه.

وكنت أضحك منهم، فيروون لى متاعبهم، ويحدثوننى عن قلة مرتباتهم وكل ثلاثة أشهر أسألهم عن أحوالهم، وأقول لهم إن مينا خرج إلى المدينة ولم يعد بعد وأنا والده.

هكذا أنا كما ترى، أحب الفكاهة والمداعبة، لست غصوباً مكفهر الوجه، بل منبسط الأسارير، وعلى وجهى ابتسامة رضا.

الإنسان حيوان ضاحك. وكم حزنت لأن دجاجاتى لا تضحك ولا تبسم، مهما رويت لها من النكات، كنت أرش المياه على وجوهها، أداعبها دعابات ثقيلة، أغمز لها بعينى، فلا تستجيب لى، فهى دائماً عابسة، مهمومة، مناهيرها لا تكف عن النقر، نظراتها محددة عندما لا تهز رؤوسها، وكان غباؤها يفيظنى.

كان بواب عجوز يحضر لى حاجياتى من المدينة، مرة كل ثلاثة أسابيع، حاجيات بسيطة أكتبها له فى ورقة، ويحملها إلى فأناوله خمسين قرشاً نظير النقل.. إننى لا أكثر من الطعام، وتكفينى كسرة خبز فى اليوم مع بيضة وحبّة طماطم، بعض كيلو جرامات من البطاطس كانت تكفينى عدة أسابيع، فاشتياقى إلى الطعام مرهون بإرادتى.

وكان هذا البواب العجوز هو أول من دق بابى بعد عشرة أيام من إقامتى بالمنزل، ومعه موزع البريد، فاستبشرت به، وطلبت منه زيارتى كل أسبوعين.

كنت أقول لنفسى، يا مينا، ها أنت قد جاهدت الجهاد الحسن، أكملت السعى، حفظت الإيمان، وأخيراً وضع لك إكليل البر.

عمى الكبير كان راهباً، وتعلمت منه كيفية الذوبان، فالحلاج كان عظيمًا، بقيت سيرته، وذهبت سيرة جلاديه، أخذوا يقطعون أطرافه، وهو يتمتم وينشد، يقولون عنى فى المدينة أنتى جنتى.

هـ.

يجلسون فى المقاهى، يداعبون النساء، يقرءون قليلاً أو كثيراً. يقضون أوقاتهم فى الثرثرة، وكأن سنوات السجن قضيت هباء.

إن الصمت قوة، والرقص فضيلة، إننى هنا فى جنتى أعمل بيدي، أعمل منذ الفجر فى عزق الحديقة، أحفظ رأسى قوياً، وقلبى ناصعاً، وروحى بعيدة عن الدنس، أعيش فى فكرتى.

عندما خرجنا من السجن، قلت لنفسى ها هى قد حانت الفرصة، لنتجسد الأفكار فى المادة، وتعيد صياغتها، حتى تتدفق حياة أكثر وعياً، وتتفجر الطاقات الرهيبة الكامنة فى القلوب، ويعود الاخضرار إلى الصحراوات، والصحة إلى الأجساد المريضة، والطعام إلى الأهواء الجائعة، والأحذية إلى الأقدام العارية، والاطمئنان والأمل إلى القلوب.

ومضت الأيام، رأيت خيرة الشباب، وقد انقسموا شيعاً وطوائف، بعضهم لا يجد ما يسد الرمق، كلمته مصادرة، وحياته فى خطر، وآخرون أخذوا يرفلون فى ثياب المجد، يصفقون لأقل بادرة، يردون التحية بأحسن منها، يسودون الصفحات فى المديح، يديجون الكلام، ظاهره صواب وباطنه خواء.

وكنت قد سرحت من الخدمة فى شرح الشباب، وصرف لى معاش لا بأس به، ورأيت نفسى أقضى يومى على المقاهى، أتسكع فى الطرقات فى صحبة نساء موتورات، أو رجال مخسورين، أدور على دور الصحف دون فائدة، رأيت كلماتى القليلة تحرف معانيها، تغتال أفكارها، وقلت لنفسى، يا مينا، هذه جرائم قتل، يجب الحفاظ على الفكرة من الدنس واحاطتها بالأسوار. كى تبعد عنها رائحة الخمر والنقود والنساء والسيارات، وقررت مقاطعة الخمر والثرثرة والساقطات.

رأيت الموت في عيون الشباب، وشممت رائحة العفن في الكلمات، وكانت الأكاذيب فظيعة.

قررت الاعتزال، سماع الراديو جريمة، قراءة الجرائد خطر داهم على رأسى. رأيت أن يتوقف الزمن بالنسبة إلى عند عام ٦٤، قلت لنفسى، يا مينا، الانزلاق يبدأ بخطوة، وكذلك النقاء تحافظ عليه خطوة، وكان فايز قد بدأت زوجته تدفعه إلى الجنون، فوافق على إقامتى بالمقطع، وقال لى إنه سوف يلحق بى فى بداية السبعينيات.

ذات مرة كنت أجلس بين مجموعة من الشباب، فأخذ أحدهم يؤكد للآخرين، أن ضحايا ثورة ١٩ كانوا أفراداً قلائل، لا يزيدون على المائة، فقلت لنفسى، لا بأس، فالجهل يعمى البصيرة.

فى ذلك الحين، كانت الجرائد والمجلات والكتب تتحدث عن تحضير الأرواح، والمشويات الجنسية تملأ الأسواق، والذاهبون إلى غزة يحلمون بشراء القرو والأصواف.

ها أنت ترى أن أسبابى كانت قوية، عندما قررت الإقامة فى المقطم. وبعد عدة سنوات، نظرت أنا مينا فيلبس ثاوفيلس إلى الحديقة، كانت قد ازدهرت واخضرت، انحسرت المياه خارج الأحواض فى القنوات. تكاثر الدجاج والبط، وتذكرت سفر التكوين، وقصة الخليفة وقلت لنفسى، هذا حسن، يا مينا.

وكانت الريح تهب على قادمة من المدينة، وعندما تلامس جلدى أقول لنفسى، قبل يا مينا الريح وقد أتت حاملة السلام من المدينة. الأصوات كانت تاتى إلى خافتة كالنبض، فتلتصق بقلبى، وارهف السمع وأحدق فى الفضاء.

كانت الأهرامات وقياب الكنائس ومآذن الجوامع تبدو لى كأنها مرسومة على سطح مخى داخل رأسى كالوشم، فأراها فى داخلى، أناملها، بينما عينيأتى عاجزتان عن الرؤية. أشد تفاصيل الزخارف دقة كانت تبدو فى أعماقى واضحة، حتى أننى كنت فى بعض الأحيان، أجن، أود أن أدخل رأسى والمس جرس كنيسة أو حجر مثذنة. أدعك رأسى وأخطئها، أمسك الفضاء بيدي أبحث عن حجارة المدينة، وتعود يداى بالخواء، وتظل المدينة محصورة فى داخلى، مرسومة كالوشم على مخى.

كانت الأصوات تتدفق في داخلي، وتسرى في جسدي حتى تخرج من أذني،
وتختلط بالهواء، فأرغب اتجاه الرياح وأتمنى أن يعود إلى المدينة محملاً
بأنفاسي، وفي الليل أصعد إلى سطح المنزل، وأظل أحرق في الفضاء، حتى
تدمع عيناى.

أظنك تتهمنى الآن بالجنون، لكن إذا تأملت قول الحكيم، باطل الأباطيل، الكل
باطل وقبض الريح، علمت أنني صلب المراس، احتفظ بالفكرة حتى لا تندثر، ولا
أرمي الخبز إلى الكلاب.

في السنة الثالثة من إقامتي، سمعت امرأة تدق بابي، وكنت ساعتها، أرتدى
ملابس أبي، فيليس ثاوفيلس، أتدثر ببطانية صوف، بينما الوقت صيف، وأدور
في الحديقة أتحدث إلى البطة والدجاج بصوت عجوز.. أخذت المرأة تنصائح في
الخارج، وتدق الباب بشدة، ففتحت لها الباب، وادعيت بأذني كنت مستلقياً في
الفراش، وأن بأذني صمماً، وأن ميئاً نزل إلى المدينة.

وكانت نظرات المرأة جريئة، امرأة ناضجة في الخامسة والعشرين أو يزيد،
وبدأت تفحصني بعينيها، وكانت جميلة، عيناها واسعتان، جسدها بض، وخفضت
رأسى وادعيت أنني عجوز مريض. وأخذت أسعل بشدة.

وأحسست بالمرأة تبحث بعينيها عن ميئاً، وقالت: إنها قريبة للرجل العجوز
الذى يشتري لى طلباتى، وأنه مريض ويحتضر، وقد أرسلها نيابة عنه.

كانت المرأة تتحدث إلى صدق، ولكن في ثقة، تقف منتصبة القامة،
مشدودة الصدر، بينما نظراتها تواجهنى دون حياء، رغم ملابسها الممزقة.

قلت لها إننى مريض، ولا أقوى على الوقوف، واستدرجتها إلى غرفة نومى
وتسللت إلى الفراش، وتركته تقف عند باب الحجرة، وقلت لها خذي النقود،
وأحضري الحاجات التى كان قريبك يحضرها إلى.

قالت، تحب اخدمك.

قلت، ابنى ميئاً لا يرحب بوجود النساء في المنزل.

قالت، أين هو..

قلت لها، ذهب إلى المدينة.

قالت، عجيبة.

أخذت أسعل بشدة، وأتمخط، وأبصق على الأرض ووقفت المرأة مشدودة أمامي، وهي تتصايح، مسكين.

كانت أول مرة أرى فيها امرأة منذ ثلاث سنوات، وأحسست بجسدها، ولمس جلدها، طلبت إليها الجلوس، فاقتربت مني، ووقفت، قلت لها، اجلسي، وأشارت إلى السرير، فترددت قليلا، فبدأت أسعل ثانية، وأخذ صدرى يهتز بشدة، بينما ساقاي ترتجفان.

اندفعت نحوي، وأسندت صدرى بيدها، وأسندت رأسي إلى كفها، وكانت ذراعها بالقرب من فمي، فأخذت أسعل وأحرك رأسي، حتى بصقت على ذراعها، فلم تهتز ولم تسحب يدها، ووقفت صامتة حتى انتهيت من السعال، وأدركت أنها امرأة ناضجة، امرأة لها دراية بالعمليات الحيوية لبنى البشر، جربت الحيض - والولادة وقذارة الرجال، شممت براز الأطفال، ومسحت مؤخرتهم، ولن يسؤوها مضاجعتي لها.

وتلملمت في الفراش ورفعت صدرى، وأنا أتشيث بذراعها. وقلت لها، وأنا أبسم، وأستشق الهواء بصدرى، إنتى الآن بخير، وقالت إن اسمها صفية، وأنها مطلقة.

وقلت لنفسى، مطلقة يا مينا، هذا حسن، معاشرتها لن ترهق ضميرك، وستكون علاقتكما سرية.

لكن المرأة نظرت إلى جيداً، وأهزعتنى نظراتها، أحسست بها تدرك أننى أمثل دور رجل عجوز، فصرخت فى وجهها، اذهبي.

وعندما غابت عني، أحسست بأن حواء سوف تخرجنى من جنثى، وكرهتها، تسلمت إلى منذ دقائق، لكننى لمست ذراعها، وبعد قليل سوف أسند رأسي إلى ركبته وأرفع عيني، وأمس صدرها.

عادت إلى بعد دقائق. سألتنى:

- سكر زيادة؟

أشرت إليها بيدي رافضاً، وأخذت أسعل، وعندما استراح صدرى، قلت لها،

بدون سكر، أنا مريض يا صافية.

قالت، لا بأس.

وطلبت منها أن تزورنى كل عدة أسابيع.

كنت اغازلها وأنا ارتدى ملابس أبى. بينما أعاملها بجفاء وقسوة، عندما أكون بملابس مينا مستغرقا فى العمل فى الحديقة. وأقول لنفسى، يا مينا لا تضعف أمامها، المرأة تعطى خبرتها للعجوز فقط.

وفى مرات كثيرة كنت أسألها رأيا، فى مينا، فتزعم أنه يغازلها، فطلبت منها مقاطعته، وأنا أضحك منها، وأعرف أنها تكذب.

لماذا تضحك؟

نعم.

حدث هذا بيننا كثيرا؟

كانت تقول لى مينا سوف يغضب، إذا عرف، وكنت أطمئنتها، أقول لها إنه سوف يتزوج، ويعيش بعيدا عنا فى المدينة كانت لا تعرف القراءة، حياتها موزعة بين الخدمة فى الدور، والعناية بأطفالها وعندما تأتى إلى أشغلها بالسعال والمداعبات، ولا أترك لها فرصة للحديث.

أثوى أمامها أنا الرجل العجوز، وأطلب منها تدليك جسدى، فتقول لى إن جسدى فائز، فأضحك منها، وأقول لها، ابنى مينا قد أصبح عجوزا وأنا والده.

عن أى حرب تسألنى؟

نعم.

ذات مرة سمعت صوت انفجارات، تهز جبل المقطم، كان الوقت صباحا، والجو صيفا، وكانت دجاجاتى تتشاجر مع البيط، وقلت لنفسى، هذه تدريبات، ثم توقف الضرب بعد ساعات، ونسيت الأمر بعد أيام قلائل.

هه. إنتى أود الآن زيارة مدينتى.

لماذا؟

هل جئنت؟ تمنعنى من العودة إلى مدينتى.

مدينتي حزينة، وإنني ذاهب لأعرف ماذا وقع لها من أحداث في غيبتى.
اخفض رأسك، ولا تحديق في هكذا.

إننى أعود إلى مدينتى، جسدى أشد صلابةً، وروحي أشد بأسًا، قلبي مفعم
بالرغبة، لقد جاهدت الجهاد الحسن، من أجل نفسى، ربيت الدجاج والبطل.
كانت روحي تختلط بالتربة وتنمو داخلى، بعيداً عن الأكاذيب، حاملة الفكرة في
شايها، محلقة ومحمومة حول المدينة.

وها أنا عائد إلى مدينتى.

الحبس ١١٥

استمرار البحث عن جثة العجوز فيلبس تاوفيلس ١١
هذا جنون، جنون.

السيرة الذاتية

جميل عطية إبراهيم

روائي

- بكالوريوس كلية التجارة - جامعة عين شمس - ١٩٦١ .
- دبلوم معهد الموسيقى العربية المتوسط - ١٩٩١ .
- دبلوم معهد التذوق الفني - أكاديمية الفنون - ١٩٧٤
- ماجستير بدرجة امتياز من معهد التذوق والنقد الفني في تاريخ الفن في رسالة عنونها " فن الصخور في إفريقيا في عصور ما قبل التاريخ " - ١٩٨٠ .
- عمل مفتشاً مالياً وإدارياً لمدة عشر سنوات في المجلس الأعلى للشباب ووزارة الشباب قبل انتقاله إلى الثقافة الجماهيرية ، حيث عمل نحو عشر سنوات أخرى .
- سافر إلى سويسرا في أواخر عام ١٩٧٩ ، للإقامة بصفة دائمة هناك .
- من مؤلفاته الروائية :
 - نخلة على الحافة .
 - أوراق سكندرية .
 - خزانة الكلام .
 - النزول إلى البحر .
 - ثلاثية ١٩٥٢ .

المخرج والكاتب السينمائي أ.د. مذكور ثابت

■ أستاذ بقسم الإخراج بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة ، وقد ظل رئيسًا للمركز القومي للسينما في مصر منذ يونيو ١٩٩٢ م حتى أكتوبر ١٩٩٩ م ، ورئيسًا للرقابة على المصنفات الفنية في مصر من ١٩٩٩ حتى أغسطس ٢٠٠٤ ، ثم عين رئيسًا لأكاديمية الفنون حتى يوليو ٢٠٠٦ .

■ من مواليد قرية كوم أشقاو بطما - سوهاج في ٢٠/٩/١٩٤٥ م ، وتلقى مراحل تعليمه بشبرا في القاهرة .

■ تخرج ضمن الرعيل الأول في المعهد العالي للسينما بخصولته على بكالوريوس قسم الإخراج، دفعة يونيو ١٩٦٥ ، وكان ترتيبه الأول بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف ، فعين معيدًا بالمعهد في يناير ١٩٦٦ ، ثم مدرسًا في مارس ١٩٧٢ ليكون من أوائل أعضاء هيئة التدريس بالمعهد .

■ يتولى تدريس مواد : تاريخ السينما العالمية ، وبناء السيناريو ، وحرفية الإخراج السينمائي ، ويشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج

لقسمى الإخراج والسيناريو ، وأستاذ الورشة الإبداعية فى الإخراج السينمائى ، وحلقة أبحاث قمم المبدعين السينمائيين بالدراسات العليا ، كما يشرف على حلقة الأبحاث التمهيدية الخاصة برسائل (الدكتوراه) فى جميع تخصصات المعهد .

■ كان عضواً بارزاً فى حركة السينمائيين الشبان بمصر فى الستينيات .

■ كتب وأخرج أول أفلامه "ثورة المكن" فى يونيه ١٩٦٧ ، وحصل على الجائزة الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان الإسكندرية ١٩٦٩ ، كما حاز شهادات التقدير فى العديد من المهرجانات العالمية .

■ فى أغسطس ١٩٦٩ ، بدأ يمارس تبنيه لاتجاه السينما التجريبية، فكتب وأخرج "حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة" (٦٠ دقيقة)، والذي عرض بالجزء الثالث من فيلم "صور ممنوعة" كأول فيلم روائى للمخرجين الثلاثة الجدد حينذاك : أشرف فهمى ، محمد عبد العزيز، مذكور ثابت، فتم اختياره للاشتراك فى مهرجان كارلو فيفارى السينمائى الدولى ١٩٧٢ .

■ عمل مراسلاً حربياً سينمائياً على طول جبهة القتال فى فترة حرب الاستنزاف، فى أثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨ حتى أكتوبر ١٩٧٢ .

■ فى ١٩٧٥ أخرج الفيلم الكوميدي "الولد الغبى"، بطولة محمد عوض، وناهد شريف، وصالح قابيل ، واعتبره درسا فاسيا فى التنازلات الفنية ، فركز على كتابة الأفلام التسجيلية وإخراجها ، ومن أهم أفلامه : على أرض سيناء (١٩٧٥) ، الشمندورة والتمساح (١٩٨٠) ، وفيلماء الكبيران

(٦٠ دقيقة)، السماكين في قطر (١٩٨٥)، ومذكرات بدر ٣ (١٩٩٢/٨٩)،
وسلسلة أفلام تطوير الري في مصر (تعليمية)، وسحر الوثائق - في
تاريخ مصر من نهاية القرن ١٩ حتى نهاية القرن ٢٠ (١٩٩٨ - ١٣٥
دقيقة)، وآخر أفلامه "سحر ما فات في كنوز المراثيات"، أو "كل مصرى
هايسم اسمها"، ومدته ساعتان وربع، يغطي تاريخ مصر منذ اختراع
السينما (١٠٠ سنة)، ومن المنتظر عرضه تجارياً في دور العرض كأول
تجربة من نوعها لفيلم تسجيلي كبير .

■ حصل على الجائزة الدولية الأولى في إخراج الأفلام التسجيلية من
مهرجان قرطاجنة الدولي لأفلام البحر (الدورة ٢٢ عام ١٩٩٢)، وذلك عن
فيلمه الكبير (السماكين في قطر) (٦٠ ق)، وهي المرة الثانية لمصر في
الحصول على هذه الجائزة (كانت الأولى عام ١٩٧٨، للفيلم الكبير "ينابيع
الشمس" من إخراج جون فيني) .

■ في ١٩٨٠ اختير لعضوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة ، وأشرف
على إخراج وإنتاج أول ثلاثة أفلام كرتون للأطفال هي (الحوت ، الأرقام ،
الفم) . وفي ١٩٩١/٩٠ اختير مقراً للجنة التأسيسيتين لمناهج شعبتي
السيناريو والإخراج السينمائي بالمعهد العالي لفنون الطفل ، وعضواً
بجميع اللجان التأسيسية لبقية أقسام المعهد، كما اختير عضواً بلجنة
التحكيم الدولية في مهرجان القاهرة الدولي لسينما الطفل (سبتمبر
١٩٩٢) ، وعضواً في لجنة المشاهدة والتصنيفة بنفس المهرجان (١٩٩٢ ،
١٩٩٤ ، ١٩٩٥) .

■ شارك لسنوات عديدة في لجان الأنشطة السينمائية المتخصصة ، مثل
لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة ، واللجنة العليا للمهرجانات ... إلخ .

كما يتم اختياره لعضوية لجان تحكيم جوائز السينما ، وجائزة الدولة التشجيعية في السينما ، وفي الأنشطة النقابية عضواً بلجنة القيد الاستثنائية بنقابة السينمائيين، وعضواً بمجلس التأديب بنقابة الممثلين . وقد أسهم في التخطيط والإعداد والتنظيم لكثير من المؤتمرات والندوات والمهرجانات.

■ رأس وفد مصر، ومثل مصر في كثير من المهرجانات والمؤتمرات السينمائية العالمية والمحلية .

■ تم اختياره رئيساً للجنة التحكيم الدولية في مهرجان فريبورج السينمائي الدولي بسويسرا في مارس ١٩٩٦، وشارك في عضوية لجنة تحكيم مهرجان باليزو الدولي الثالث عشر للفيلم العلمى بفرنسا عام ١٩٩٧، وتم اختياره رئيساً للجنة التحكيم الدولية في مهرجان أزمير السينمائي بتركيا عام ١٩٩٨، وعضواً بلجنة تحكيم مهرجان السينما الإفريقية في خريكة بالمغرب عام ٢٠٠٠، وعضواً بلجنة التحكيم الدولية بمهرجان مسقط السينمائي ٢٠٠٢، ثم رئيساً للجنة تحكيم الأفلام التسجيلية بنفس المهرجان ٢٠٠٦ .

■ دأبت المراكز العربية خارج مصر على الاستعانة بخبراته في التدريس لتطوير مستويات المحترفين بالتلفزيونات العربية ، كما يستعان به كخبير قضائي للفصل في المنازعات السينمائية التي تنتظر أمام المحاكم المصرية.

■ تولى العمل 'مقررًا للجنة تطبيق اللوائح بأكاديمية الفنون' (١٩٩٠ / ١٩٩٢).

■ عمل خبيراً استشارياً في لجان قراءة السيناريو بأكثر من جهة للإنتاج والتوزيع السينمائي والتلفزيوني .

■ كتب ونشر كثيراً من الأبحاث والدراسات المتخصصة في علم الجمال السينمائي ، والسينما المعاصرة ، والفيلم التجريبي ، كما عمل مديراً لتحرير فصلية "الفن المعاصر" التي كانت تصدرها أكاديمية الفنون (١٩٨٦ / ١٩٨٩)، ورئيساً لتحرير "دراسات سينمائية" التي أصدرها المعهد العالي للسينما (١٩٨٦) .

■ صدرت من تأليفه عدة كتب، من أهمها : " النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي " (عام ١٩٩٣م)، و"الكسر النسبي في الإيهام السينمائي" (عام ١٩٩٤م)، و"الفنان السينمائي" (١٩٩٧)، ثم كتاب "ألعاب الدراما السينمائية" (٢٠٠١)، وكتاب "كيف تكسر الإيهام في الأفلام" (٢٠٠٢) ، وكتاب "ملفات السينما المصرية - المقدمات والمحتويات" (٢٠٠٤)، ثم إنجاز في العمل الضخم الذي استغرق ١٠ سنوات حتى إصداره عام ٢٠٠٦ في مجلدين كبيرين (١٨٠٠ صفحة) بعنوان "موسوعة نجيب محفوظ، والسينما ١٩٤٧ : ٢٠٠٠ " .

■ بدأ نشر إبداعه السينمائي المكتوب في سلسلة كتب بعنوان " من أدب السرد السينمائي، " كان أولها : "ثلج فوق صدور ساخنة" (١٩٩٧)، وثانيها : "الشاطر حسن تحت الماء" (٢٠٠٦) ، وتحت الطبع منها : عازف الكرياج ، والسيد محظوظ المصري ، وعشاق الفلنكات ، وفلوس فلوس فلوس ، وفرقة البطل الصغير .

■ تولى تطوير وتكثيف أنشطة المركز القومي للسينما في الإنتاج والثقافة السينمائية، وأهمها تأسيس ونشر "ملفات السينما" التي أصدر منها

خمس عشرة مجلدًا تضمنت مقدمات بحثية بقلمه ، بالإضافة إلى تقديم إنتاج المخرجين والسينمائيين الجدد ضمن ما أشرف على إنتاجه من أفلام فازت المائة فيلم (تسجيلي وقصير)، مع تنظيم أسابيع الأفلام التسجيلية والقصيرة في عروض منظمة للجمهور لأول مرة في تاريخ السينما المصرية ، وتوسيع دائرة المشاركة المصرية في الأنشطة السينمائية على المستوى الدولي .

■ يرأس لجنة حق المؤلف في نقطة الاتصال الدولية لحماية حقوق الملكية الفكرية التابعة لوزارة التجارة الخارجية منذ عام ٢٠٠٠ ، وعضو المكتب الدائم لحق المؤلف بوزارة الثقافة.

■ عضو الجمعية العامة للشركة القابضة للسياحة والإسكان والسينما بوزارة قطاع الأعمال (١٩٩٦ حتى ٢٠٠٦) .

■ تم منحه العديد من الدروع والميداليات وشهادات التقدير محليًا ودوليًا وعربيًا ، مثل مهرجان القرين بالكويت ١٩٩٨ ، والمجمع الثقافي في أبوظبي ١٩٩٥ ، وصالون غازي الثقافي العربي ٢٠٠٦ ، وتكريم مهرجان جرش الدولي له عام ٢٠٠١ بمناسبة مرور ٣٠ سنة على أول فيلم تجريبي في السينما المصرية (حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة، من إخراج مذكور ثابت) ، ثم درع جهاز نقطة الاتصال لحماية الملكية الفكرية ٢٠٠٦ .

■ أوردت موسوعة "إيدي ميديا" الفرنسية ضمن أهم الأحداث في العام فيلم مذكور ثابت "ثورة المكن" في عام ١٩٦٧ ، وفيلمه التجريبي "حكاية الأصل والصورة" في عام ١٩٧٠ .

■ صدرت حول إبداعه السينمائي ثلاثة كتب : " السرد السينمائي " ، تأليف فاضل الأسود (١٩٩٦) ، و " إعادة اكتشاف فيلم مصري مختلف " ، والذي كتبه مجموعة أساتذة ونقاد من فرنسا ومصر وتونس والعراق ولندن وفلسطين وسوريا وليبيا ومسقط والأردن (٢٠٠٥) ، ثم كتاب "صورة نجيب محفوظ ومذكور ثابت " تأليف د. وفاء كمالو (٢٠٠٦) .

■ عرف عنه مطالبته بإلغاء الرقابة منذ بداية رئاسته للرقابة، ومن أهم إنجازاته "شورى النقاد" التي كان يوسع بها دائرة الاستشارة فيما يتعلق بالمواقف المختلف عليها في الرقابة .

■ أنشأ عدة سلاسل جديدة في إصدارات أكاديمية الفنون هي : "دفاتر الأكاديمية ، والرسائل ، ودراسات ومراجع ، و التراث ، و موسوعات الأكاديمية ، ونصوص ، والمكتبة التأسيسية للمعهد العالى لفنون الطفل، وملفات الفنون التي تستهدف إعادة التأريخ للفنون في مصر، وقد أصدر في هذه السلاسل ما يقرب من خمسين كتاباً تتصدر كلاً منها دراسة بقلمه على سبيل التقديم .

المحتويات

- مقدمة: لم تغيبني رئاستي لأكاديمية الفنون عن واجب المعلم ٩
بقلم: د. مذكور ثابت

■ القسم الأول..

في حرفيه وسائل التأثير الدرامي

- مشاهدة الأفلام.. لعبة..! ٢٢
- التلقى / اللعبة ونموذج فيلم اغتيال ديجول ٢٤
- الحاجة إلى التلقى / اللعبة ٢٩
- اجراء اللعبة.. بصناعة وسائل التأثير الدرامي في السيناريو ٣٢
- مشهد تطبيقي للعبة الفيلمية من سيناريو «نازف الكرياج» ٣٣
- نحو اختيار لعبة التحويل الدرامي فيلماً ٤٠
- ١ - تعقيب وتقنين المفاجأة الدرامية ٤٠

■ القسم الثاني..

السيناريو التطبيقي: عاف الكرياج

- أولاً: قبل أن نقرأ السيناريو التطبيقي: تمهيد - المشكلة في تعلم الإبداع وتعليمه ٩٧

• ثانياً، ملاحظات للهواة ١١١

• ثالثاً، من أدب السرد السينمائي (٢): ١١٢

نص سيناريو «عزف الكرياج»

سيناريو وحوار د. مذكور ثابت

القصة السينمائية : د. مذكور ثابت

مستوحاه عن قصة قصيرة بقلم: جميل عطية إبراهيم

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص.ب : ٢٢٥ الرقم البريدي : ١١٧٩٤ رمسيس

WWW.maktabetelossra.org.eg

E-mail : info@egyptianbook.org.eg

سلسلة الفنون



صناعة التشويق في حرفة الكتابة للفيلم



مع الهندسة والتجهيز
عازف الكرايم

مؤلف
دكتور ممدوح ثابت



٤ جنيه